Главлит № 28388. Тираж 5.

«Мосполиграф», 13-я тип. «Мысль Печатника», Петровка, 17.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Настоящий курс имеет назначением служить возможно кратким пособием при усвоении истории всеобщей музыки. В сравнении с другими руководствами и пособиями подобного рода, которые ранее появились на русском языке, предлагаемый труд отличается некоторыми особенностями. Прежде всего опыт живой музыкальной педагогики показывает, что огромное изобилие фактического или, что еще хуже, чисто-биографического материала в обычных курсах необычайно загружает курсы и одновременно обременяет память изучающих. В сущности задача курса истории музыки — дать представление о ходе развития музыкального искусства, о *причинах*, обусловивших его такое развитие, а не иное. Без этой причинной ориентировки история музыки превращается в набор несвязанных друг с другом фактов. С другой стороны, огромное количество подробностей и жизнеописаний, нисколько не умножая сознательности изучающего в области причинности явлений, загромождает его множеством ненужных и даже вредных сведений, которые в итоге приводят к тому печальному факту, что вообще история музыки даже в самых общих своих контурах оказывается вовсе неизвестной даже сравнительно развитым группам музыкантов. Между тем важнее дать профиль общей линии развития, чем мелкие изгибы этой линии, интересные только тем, кто уже окончательно и всецело посвящает себя изучению истории и ее материалов. В связи с этим в настоящем курсе опущено множество *второстепенных* явлений музыкальной истории,

как не нарушавших существенно ее развития и в своей второстепенности вовсе не заслуживающих того, чтобы о них знали и помнили музыканты в массе, а не профессионалы-историки. Таким образом достигается первая задача — разгружения от подробностей и от второстепенностей, отчего должны более ярко выступить основные существенные черты процесса исторического развития.

Другой особенностью является то, что история музыки, не как собрание анекдотов о музыкантах, а как культурный феномен, существенна и важна только тогда, когда она приводится в ту или иную причинную связь с факторами, ее развитие обусловливающими. Огромное большинство курсов истории основано на представлении о музыкальном искусстве, как о некоей ограниченной и замкнутой области, развивающейся изолированно от всех остальных явлений, социальных и культурных. Она развертывается на какой-то особой планете, населенной одними музыкантами и их покровителями. Это наивное представление, продиктованное профессиональной узостью музыкальных историков прошлого, теперь уже не может быть терпимо. Теперь даже в пределах общедоступного курса необходимо поставить музыкальное искусство и его развитие в связь с общими социологическими условиями и с условиями восприятия, как ими обусловливаемое. История музыки не есть уже история музыкантов и их синтетическая биография, не есть и только история развития музыкального стиля, — она есть обоснование стиля социологическими условиями и типами восприятия. Только как таковая она может быть осмыслена и возвыситься над конгломератом разрозненных фактов.

Необходимость рассчитывать данный курс именно на тип живого современного музыканта, а не какого-то проблематического потенциального специалиста-историка заставляет меня сильно сконцентрировать внимание на последних эпохах музыкального развития, более нам близких, и сравнительно бегло коснуться эпох предыдущих, эпох младенчества музыки. Это как раз противоположно обыкновенной планировке материала, когда на долю современности и близкой истории обычно не остается ничего или очень мало, ибо все поглощено далеким прошлым. Между тем в практической ориентировке, мною усвоенной, это прошлое для музыканта-практика, стремящегося путем истории осознать свое положение в современном музыкальном кругу, вовсе не так важно, оно важно, лишь поскольку оно мотивирует и причиняет настоящее, которое на практике бесконечно важнее и необходимее знать детально, чем удаленные от нас и по созерцанию и по духу древние времена. Многое из исторического материала этого древнего периода по возможности сокращено и просто выпущено, тем более, что среди обычной планировки курсов истории в среде этого исторического материала предлагались такие ненужные и смешные подробности, которые даже в аналогичных современных явлениях не внушают никому, кроме историков, никакого интереса *). Практика показывает, что интерес к изучению истории музыки возрастает от возможного сокращения древней истории и от возможного развития истории той музыки, которая поныне еще звучит в мире. Основной текст курса представляет, в сущности, социологическое обоснование развития вкусовых групп музыкального восприятия и их деформации — все же мелкие и в особенности биографические подробности, поскольку они все же имеют интерес, помещены в выносках, как сопутствующие изложению, но не составляющие его центра. Географическая и национальная планировка материала совершенно стушевывается перед хронологической,

*) Сюда относятся детальные сведения о древних ладах, технические приемы музыкальной педагогики прежнего времени (сольмизация „Гвидонова рука“ и т. п.), анекдоты об отдельных моментах истории и пр.

что обусловлено убеждением, что, поскольку музыкальное искусство имело способность распространяться по земной поверхности, оно в сущности было цельным организмом и только в условиях особой исключительной изолированности (какая имела место, напр., в ранней России) может быть рассматриваемо отдельно от своих соседних веток, так что национальные формы искусства звуков были в сущности только моментами известного **исключения**, известными эпизодами стиля, но не формирующей всю музыку причиной.

Историческому изложению предпослано небольшое „Введение“ в историю музыки, в котором указываются до сих пор только вскользь упоминавшиеся **общие** факторы и связи, формирующие музыкальную историю, и обосновывается самое содержание понятия музыкальной истории.

Л. Сабанеев.

I. — Введение в историю музыки.

История музыки. Исторический процесс в области искусства становится понятным лишь после того, как самое содержание понятия „История музыкального искусства“ будет твердо установленным. История музыки не есть история музыкантов и не есть хроника сочинений в области музыки — это есть прежде всего **история музыкальных стилей**. Эта история получает научное освещение и осознание лишь в том случае, если самое развитие стилей ставится в связь с какими-либо общими причинами социологического характера, это развитие обусловливающими. Иначе она обращается в разрозненное собрание отдельных фактов, лишенных всякой связности. Таким образом является неминуемой та или иная **социологическая установка** истории музыки, является необходимым приведение музыкальных стилей в зависимость от эпохи, от круга лиц, „потребляющих“ музыку, от этнографических условий и других реальных причин, вплоть до наиболее материальных, как-то уровень техники звукоизвлечения в данную эпоху. Представление о музыке, в какой-то недосягаемой и изолированной сфере развивающейся по своим собственным законам, направляемым волею „гениев“, должно быть решительно оставлено, как вовсе лишенное всяких атрибутов научности. История музыки, правда, в огромной части своих изложений до сих пор была историей музыкальных „героев“, историей гениев, иногда просто их биографией. Но как ни громадно значение **гения и таланта** в сфере музыкального **восприятия**, в сфере музыки, как искусства, тем не менее значение тех же гениев в историческом аспекте вовсе не так уже преобладает, и тут на первый план вы-

ступают бывшие долгое время в тени общие условия, общий уровень вкуса, общая установка на потребителя, которая обусловливала как творчество заурядного дарования, так и гения. Самое понятие гениального творца в такой постановке дела расширяется и становится в плоскость социологических определений.

При научной установке вопроса об истории музыки мы встречаемся прежде всего с рядом терминов, которые необходимо ввести и установить их значение. Мы встречаемся с понятиями: музыкальное производство, тип музыки или ее стиль, потребитель или среда, в которой развивается данный тип музыки, и т. п. С рассмотрения этой терминологии и этих понятий, определяемых этими терминами, мы и начнем.

Музыкальные производители.

Прежде всего мы встречаемся с понятием музыкального „производства“, т.-е. с тем, что именно и составляет живую продукцию музыки, ее сочинение, ее исполнение. С тех пор, как существует музыкальное искусство, хотя бы в самых примитивных формах, социальный комплекс выделяет из своей среды известную группу людей, являющихся преимущественно носителями идеи музыкального производства. Выделение этой группы обусловлено в первичных стадиях развития не столько причинами социологического характера, сколько просто „физиологического“: продукторами музыки становились по неминуемости те, и только те, которые имели сравнительно с другими более ярко выраженные музыкальные способности, другими словами, оказывались более приспособленными к тому, чтобы возможно в большем количестве и в лучшем качестве поставлять музыку при соответственно меньшей затрате своей энергии.

Первобытная продукция музыки.

В первобытных стадиях развития мы обычно наблюдаем слияние деятельности лица, являющегося творцом музыки, с деятельностью исполнителя этой самой музыки: они совмещаются в одном лице, которое служит и сочинителем и исполнителем. Расслоение типа творца-сочинителя от типа исполнителя в этих ранних стадиях затрудняется и потому, что пока нет методов фиксировки звукового

образа, пока нет записи звуков, самый процесс исполнения не своего сочинения представляется уже затрудненным — усвоение напева или мелодии происходит по слуху и по памяти, при чем неминуемо частичное искажение напева,— эти искажения, в каждом случае исполнения минимальные, путем постепенного накопления могут в сильнейшей степени изменить первоначальную форму мелодии. В стадии народной так наз. музыки мы имеем обычно такую картину. Тем не менее все же и в этот очень ранний период музыкальной сознательности, который, как не трудно констатировать, повторяется в сходных формах и на довольно высоких ступенях социологического развития, даже до нашей современности, но уже не в среде всей народной массы, а только в определенных ее слоях, сохранивших первичную бессознательность звукового отношения, — даже и в этот период мы имеем типы творца и исполнителя уже не вполне равноправными: творец оказывается более редким явлением, менее настоятельно нужным. Музыкальное искусство есть продукт, который подлежит известному спросу, диктуемому определенным бытом — помимо этого быта и вне его музыка в первобытных стадиях вовсе не существует. Для обслуживания потребности быта главным образом необходим исполнитель, как фактический проводник звуков в массу, — без него обойтись нельзя, тогда как без творца часто можно обойтись, если есть уже самые продукты творчества. В композиторе напева далеко не так часто ощущается потребность. Это тем более заметно в первобытных стадиях, что массовое примитивное музыкальное сознание плохо разбирается в звуковом материале, проникает в него с известным трудом — оно привыкает к определенным напевам, к определенным продуктам и формам творчества и требует именно их, а не других. Эти знакомые напевы легче воспринимаются, лучше усваиваются и потому доставляют большее удовлетворение. Из этой привычки и известной неповоротливости воспринимающего аппарата у широкой массы проистекает характерная для этой массы традиционность в искусстве, нелюбовь к изменению форм.

Дилетантский и профессиональный тип продукции.

В зависимости от того, имеем ли мы продуцирование музыки в качестве основного или побочного занятия данного лица, мы можем говорить о специализации группы музыкальных производителей или ее дилетантизации. В ранние эпохи первая форма обычно встречается в виде известного профессионального кустарничества—техника производства не настолько высока, чтобы развивать интенсивное производство, да и сбыт не так велик, чтобы в этом массовом и крупном производстве музыки был какой бы то ни было интерес. Та или иная форма (кустарнический профессионализм или дилетантизация) развивается в зависимости от общих условий быта и жизни данного народа и данных групп. В общем случае надо признать, что профессионализм в своих различных формах всегда оказывался достояниеи более или менее пролетаризованных групп, тогда как дилетантизация была всегда характерна для класса имущих (феодального, буржуазных). Пролетаризованные классы населения могли заниматься музыкой как ремеслом, видя в ней источник заработка, или — редко — как отдыхом, но обычно в последнем случае музыка продуцировалась в малоактивной форме, не как „производство". Напротив, для обеспеченного класса занятие искусством всегда было в положении отдыха или побочного занятия. Формование профессионалов из среды классов нерабочих имело в истории развития музыки место лишь тогда, когда в идеологии имущих классов музыка занимала уже высокое положение, как возвышенное искусство, и когда являлось таким образом почетным положением посвятить себя искусству. Почти во всех случаях мы встречаемся с общим фактом, что тип звукового сознания у лиц продуцирующих музыку вообще выше типа сознания у остальных, конечно, учитывая известный уровень вкуса. У дилетантствующего продуктора музыкального искусства разница эта в степени звуковой сознательности с сознательностью массы того же круга не так велика. Напротив, у профессионалов она достигает чрезвычайной величины. При условиях, когда профессионалы оказываются очень многочисленными, составляют уже

целую группу в составе народа, мы наблюдаем обычно явление разрыва между звуковым сознанием профессиональной группы и масс, при чем созидается как бы специфическое искусство „для профессионалов". Группа, бывшая прежде продукторами музыки, обращается сама в „самопотребителей" и выделяет из себя еще более квалифицированную головку, если так можно выразиться — „профессионалов второго порядка".

Потребитель муз. искусства.

Среда или потребитель музыкального искусства есть совокупность тех людей, которые являются пассивными участниками музыкального исполнения, которые сочувствуют данной музыке. Совершенно напрасно до сих пор мало обращали внимания на огромную формирующую роль этой среды в процессе развития стилей и стало быть и в истории искусства. Музыкальное искусство вовсе не есть нечто единое, цельное, равным образом и его потребитель вовсе не есть, как это обычно „подразумевается", какой-то гипотетический „народ в целом" или даже „человечество в целом". Как и всякий другой продукт производства, музыкальное произведение (каждое в отдельности) имеет свой круг сбыта, зависящий от его свойств; это совокупность лиц, которым данное произведение, как принято выражаться, „нравится".

Вкусовые круги или группы.

Существование подобных кругов потребителей обусловливает тип произведений, создаваемых в расчете на этот круг, иногда инстинктивно и подсознательно (просто вследствие того, что сам автор принадлежит к этому кругу), иногда же сознательно, как бы „угождая" вкусу (что бывает часто, когда автор — сам чужой в этом кругу). Эти круги вовсе не совпадают ни с „человечеством", ни даже со всей массой данного народа. Они обычно очень замкнуты и даже сравнительно немногочисленны: каждый из них есть совокупность лиц более или менее одного вкусового типа, при чем самый тип этот создается социологическими условиями внутри группы и степенью музыкальной (звуковой) сознательности. Именно присутствие этой способности — „звуковой сознательности", т.-е., другими словами, умения так или иначе, с той или иной сте-

Звуковая сознательность.

пенью остроты и полноты разбираться в звуковых сочетаниях и комплексах — обусловливает тот феномен, что в вопросах музыкального искусства, пожалуй, в большей степени, чем в вопросах остальных искусств, мы видим, что классовые характеристики во вкусовых группах или в группах „потребителей“ стушевываются перед характеристиками, зависящими от этой звуковой сознательности. Напр., в среде, скажем, класса „буржуазного“ мы можем ныне встретить представителей решительно всех вкусовых групп, начиная, напр., от любителей народных примитивов или шансонетной литературы и до ценителя академической музыки. Точно так же мы можем и в среде пролетариата встретить подобное же многообразие принадлежностей к вкусовым группам. И, обратно, в каждой вкусовой группе мы видим представителей разных классов. Характеристики „классово-экономическая“ и чисто „сознательно-звуковая“ не совпадают, а как бы проникают друг друга. Тем не менее класс, как социолого-экономический комплекс, дает все же известный отпечаток на вкусовых группах. Есть группы, в которых преобладают элементы определенного класса и, наоборот, почти отсутствуют элементы иного класса. Таков был, например, европейский класс потребителей симфонической или камерной музыки в XIX и XX веках, в нем мы без труда можем констатировать преимущество интеллигентско-буржуазных элементов и почти полное отсутствие рабочего пролетариата. Присутствие звуковой сознательности, как известного момента, „расслояющего“ четкие классовые группы на более мелкие вкусовые, осложняет вопрос о потребителе музыки и заставляет в целях строгой научности относиться в этой области к выводам с большой осторожностью. То свойство музыкального искусства, что его материал — звук — совершенно меняет свое психологическое воздействие в зависимости от степени звукового осознания, и зависимость этого самого звукового осознания от такой переменной и капризной способности, встречающейся вовсе не у всех людей, как „хороший слух“, ставит музыку в несколько особое положение сравнительно с иными искусствами, в которых социологическую группировку потребителя можно провести с меньшей натяжкой. Условия

развития природных задатков слуха и вырастающей из этого звуковой сознательности зависят от социологических предпосылок, но самые задатки более физиологичны и антропологичны по природе. Вследствие социологических условий лишь малое количество людей с задатками звукового сознания попадает в группы потребителей высоко диференцированной музыки из пролетаризованных классов, но самые задатки, видимо, у них встречаются не реже и не чаще чем, у другого класса.

Стиль.

Тип музыки или ее стиль есть совокупность признаков, об'единяющих группы явлений в музыке. Этот стиль находится в теснейшей зависимости от типа той группы, которая является потребителем данной музыки. Мы можем сказать, что группа обусловливает стиль и, обратно, стиль „подбирает“ себе группу потребителей, ему соответствующую. Это — процесс взаимного отбора, основанный на том, что слушатель невольно выбирает именно то, что ему подходит, и ничего иного. Поскольку на стиль влияют личные характеристики того лица, которое продуцирует музыку (композитора или исполнителя), мы имеем дело со стилем индивидуальным, он есть в сущности некоторая равнодействующая индивидуальных запросов автора или исполнителя и запросов группы потребителей. Композитор и исполнитель, вообще активный музыкант не может быть вполне свободен в своем стиле, он не выбирает его и не „создает“ независимо, а как бы сообразует свое творчество с запросом группы. Как бы мала эта первоначальная группа ни была, она всегда должна существовать, и иначе искусство будет мертво, нельзя представить композитора или исполнителя, сколько-нибудь крупного и „значительного“, если он ни кем не признается, кроме самого себя, музыка которого нигде не находит спроса. Если мы имеем общность приемов творчества в целой группе лиц, то мы тогда имеем стиль школы; таковы были известные исторические школы — нидерландская, римская, неаполитанская, таковы подобные же образования в новое время: „русский кучкизм“, вагнеризм и проч. Вся-

Стиль и вкусовые группы.

Индивидуальный стиль.

Стиль школы.

кая школа, когда она сколько-нибудь действительно представляет цельность, отражает вполне групповой вкус определенной группы. В сущности всегда группа потребителей представляется шире индивидуального стиля. Индивидуальный стиль может иметь сбыт только в одной группе, но одна группа почти никогда не довольствуется каким-нибудь одним индивидуальным стилем, она об'единяет несколько стилей, она сочувствует некоторому „течению“, направлению или стилю. Трудно представить себе даже одного человека, который бы „потреблял“, скажем, музыку только Брамса и больше никого, и еще труднее представить себе целую группу людей со столь узким вкусом. Но еще чаще групповой вкус потребителя об'единяет и более широкие стилевые группировки: стиль эпохи,

Стиль эпохи.

который более или менее ярко проявляется в сочинениях всяких современников. Бывают эпохи музыкального развития, когда особенная четкость вкусовых групп и особенная замкнутость музыкального искусства в эти времена придавали почти всей музыке определенный отпечаток, но в сущности это бывало довольно редко и все-таки только в хотя и очень крупных, но все же замкнутых потребительских группах. Когда обычно историки говорят о стилях эпох, то разумеют всегда только одну линию музыкального развития, именно так наз. „культурную музыку“, музыку, создававшуюся всегда, в сущности, в расчете на одну определенную, но достаточно-таки узкую в сравнении с народом потребительскую группу, в то время как целые народные массы продуцировали и потребляли музыку совершенно иного типа и стиля.

Оценка творения.

Взаимодействие стиля, производителя и потребителя в сущности и составляет задачу рассмотрения сознательной музыкальной истории. Вне этих основных понятий немыслимо говорить ни о развитии музыки, ни о ее оценках. Каждая оценка произведения по необходимости „относительна“, релятивна — это есть оценка в данной или в определенной группе, и не более того. Когда часто ставился вопрос об „абсолютном достоинстве“ того или иного музыкального явления, то немногие замечали, что самый вопрос не правомерен, что нет того „абсолютного“ оценщика, который бы рас-

ценил данное произведение с точки зрения „всех“. Мы

Ширина оценки.

можем только говорить о большей или меньшей ширине той потребительской группы, которой удовлетворяет данное художественное музыкальное явление. Например, народная русская песня имеет очень количественно крупный размер потребительской группы, напротив, музыка какого-нибудь новатора, напр., Шенберга, имеет очень малый размер группы потребителей. Эта количественная оценка обычно именуется „демократической“: произведение тем демократичнее, чем большее количество лиц обнимает его вкусовая группа потребителей. При этом надо, впрочем, иметь в виду, что необходимо оценивать не только потребителя данного момента, но потребителя, так сказать, во времени. „Высокие“ художественные создания, как их принято именовать, обычно отличаются тем свойством, что они охватывают не только современные им круги потребителей, но сохраняют и в будущем эти круги, иногда даже расширяя их. Обычная история гениальных созданий такова, что их „при жизни“, как говорят, не понимают, а начинают ценить после смерти или вообще уже в более позднюю эпоху. Они, творцы этих произведений, как бы провидят вкусы будущего и создают музыкальные продукты не только в видах настоящего спроса, но и будущего, при чем иногда и даже часто проблема „настоящего спроса“ даже стушевывается пред проблемой будущего спроса, что обусловливается тем простым фактом, что звуковое сознание этих лиц опережает средний вкус века более значительно. Анализ может

Продукция на будущего потребителя.

установить, что романтическая идея славы художественной, которая играет в искусстве роль своего рода обменной ценности на ряду с чисто-экономическими благами, порождаемыми широким спросом на музыкальный продукт, что эта идея много помогала в такого рода ставке на будущее. Ценность посмертной славы оказывалась настолько значительной, что в учете ее можно было вполне или отчасти игнорировать запросы живых групп потребителей и руководиться только своим личным чувством. Эта меновая ценность посмертной славы, которая пред-

ставлялась еще большей, чем идея славы прижизненной, развивается и производит свои характерные явления главным образом в эпохи под'ема идеалистического миросозерцания, в эпохи своего рода „романтические“, и тогда же естественно обнаруживается особенная тяга к „новаторству“, т.-е. к тому, чтобы прокладывать новые методы высказывания в искусстве, не считаясь с непониманием современников. Напротив, эта ставка на будущее и соответственно тому и новаторский импульс быстро блекнут в эпохи, когда не ощущалось такой уверенности в оценке будущими поколениями. Само собою разумеется, что исполнители вообще на всем протяжении музыкальной истории оказываются значительно менее способными бескорыстно отдаваться идее посмертной славы, ибо их искусство, само по себе эфемерное и исчезающее с ними, мало располагало к этой ставке на будущее.

Абсолютная оценка неправомерна.

Как легко видеть из предыдущего, самое понятие о абсолютном достоинстве и о „рангах“ произведений музыки неправомерно. Все дело в сознании отдельных групп потребителей. Совершенно верно, что для крестьянина девятая симфония Бетховена плоха, как верно и обратное, что для симфонической группы потребителей плоха будет какая-нибудь примитивная песенка, имеющая огромное признание в широкой массе. Детализованная оценка может наступить только, когда мы становимся определенно на точку зрения какой-нибудь определенной группы. Например, если мы станем на точку зрения группы „профессионалов-музыкантов“, то получим модус оценки, основанный на том, чтобы при данном уровне сознательности в звуке достичь наибольшей гармонической полноты звучащего образа. Но стоит переменить позицию, взять иную группу, например, оперную публику, и весь критерий окажется несостоятельным.

Легко видеть, что в итоге ширина оценки, т.-е. количество лиц в группе потребителей, даже взятых и сосчитанных по отношению к настоящему, прошедшему и будущему, все же не выражает собою идеи оценки достоинства произведения. Кроме ширины, надо учесть еще и „глубину“, т.-е. силу

Глубина оценки.

индивидуального впечатления, своего рода силу „тяготения“ к данному произведению. Это тяготение может охватить большие массы, но быть вялым, может охватить малую группу, но быть в ней очень интенсивным. Историческая практика показывает, что в деле оценки существеннейшее значение имели всегда именно эти элементы „напряженности тяготения“, а не ширины — именно они всегда сопутствовали действительно значительным явлениям, что легко и понять. Несколько горячих приверженцев в сущности значат более даже для самого продуктора музыки, чем вялая масса равнодушно приемлющих. Но точная формула оценки внутри группы требует учета ширины и глубины — она есть именно произведение ширины на глубину или об'ем группы. Сколько же нибудь правомерная, хотя и условная, оценка абсолютного достоинства произведения может получиться лишь тогда, когда мы учтем еще степень звукового сознания („среднего звукового сознания“) внутри группы потребителей. Тогда мы получим абсолютное значение произведения, как „произведение ширины группы на ее глубину и на среднее звуковое сознание“, или вес группы.

Условная формула оценки.

Звуковое сознание, как фактор, формирующий вкусовые группы.

Так как звуковое сознание во всем предыдущем играет, как видно, большую роль, то делается ясно, что оно вообще играет серьезную роль в истории искусства звуков. Оно вместе с социологическими мотивами формирует группы потребителей того или иного типа. Его развитием обусловлен весь прогресс искусства, ибо прогресс этот вызван не чем иным, как неудовлетворенностью прежней техникой при новом сознании. Пробуждающиеся и развивающиеся элементы нового сознания изменяют вкус к прежним продуктам и заставляют искать нового воплощения. Это искание обоюдно: и со стороны потребителя и со стороны производителя, хотя обычно, как уже указывалось, сознание производителя сильно упреждает в развитии звуковое сознание потребителя. Исторический опыт нам показывает, что звуковое сознание развивается обычно частями, „дозами“ в какой-нибудь частной области и заставляет искать новизны именно

тут, при чем нередко другие элементы стиля при этом парализуются в развитии. Так, например, гипертрофия развития сознания в области **гармонии** со времени Вагнера оставила совершенно в тени области формы и ритма и парализовала их, так что мы имели тут даже известную редукцию по сравнению с классиками. Всякий прирост звукового сознания в любой области всегда служит к тому, чтобы **после**, возвращаясь к продуктам прошлого, воспринять в них многое по-новому, „в свете новых сознаний". Так, классическая гармония Баха получила новый вид и понимание в свете музыки классической эпохи, так, в наше время стиль Дебюсси способствовал просветлению отношений к старым французским классикам. Те новые элементы контраста, которые потребитель музыки начинает ощущать в старых продуктах, обусловливают наравне с еще „непревзойденными" элементами их стиля жизненность произведения, т.-е. тот срок, в течение которого произведение способно вообще вызвать эмоции и симпатии, способно иметь круг потребителей. Существенное смещение в течение веков звукового сознания может настолько увести его от прежних образцов, что музыка, продуцированная в прежнем звуковом сознании, окажется совершенно лишенной всякой действенности на людей с новым сознанием. Такую судьбу имеет, напр., теперь античная музыка или музыка первых веков средневековья. Таким же свойством всегда отличаются произведения так наз. „второстепенных" авторов, обычно пишущих в расчете на менее устойчивые элементы звукового сознания, потому что их менее чуткий инстинкт не указывает им более прочных. Их произведения, как принято говорить, „быстро стареют" и иногда становятся вовсе лишенными всякого потребления или сильно суживают этот круг потребителей, ранее весьма широкий. Таковы, напр., виртуозные продукты, рассчитанные на уровень виртуозности данного времени, вообще на „вкусы" времени, как, напр., произведения Герца, Калькбреннера, имевшие когда-то огромный сбыт и успех. Элементы чуждости звукового сознания встречаются всегда в произведениях прежних эпох, но они у великих композиторов разбавлены большим количеством мест, которые воспри-

Жизненность музыкального произведения.

нимаются и текущим сознанием. Говорить о **вечности** произведений искусства вообще весьма проблематично: гораздо более вероятно, что вечность эта весьма относительна. Сравнительная не вечность, а „живучесть" произведений в течение веков объясняется тем, что различные вкусовые группы, которые формируются на протяжении веков, встречают в них те или иные элементы, им близкие и приятные, входящие в сферу их звукового сознания.

Но очень возможно, что значительная часть этих элементов вовсе не была в числе тех, которые воспринимались первоначальными группами потребителей и даже самим продуктором данной музыки. Большой вопрос — воспринимаем ли мы теперь, после Вагнера, Моцарта, так, как воспринимали его современники и он сам. Более правдоподобно, что ничего общего в этих восприятиях нет и что, обратно, современники Моцарта вместе с самим Моцартом при их еще не так подробно раскрывшемся звуковом сознании пришли бы в ужас от Вагнера. Моцарт сейчас жизненен в нас, быть может, как раз теми элементами, которых в нем его современники не восприняли. „Вечность" или, точнее, „живучесть" произведения, в сущности, тоже входит в оценку его, но она уже вошла в нашу „формулу" именно в виде количества индивидуумов в группе потребителей, каковое количество необходимо считать не только в виде современников, но и в виде потомков, приемлющих данное творчество.

Развитие звукового сознания.

Звуковое сознание имеет свои твердые законы развития. Это развитие обусловлено данными антропологическими, физиологическими и социологическими.

Антропологические факторы обусловливают тот или иной физиологический тип по отношению к восприятию звука. Мы встречаемся в истории с нациями и расами „музыкальными" (славяне, евреи, германцы), среднемузыкальными (французы) и вовсе мало музыкальными (англосаксы, китайцы). Очевидно, что в нациях мало музыкальных музыкальная продукция должна быть вообще меньшей, чем в нациях с большой музыкальностью, и что она у них должна принимать некоторые специфические формы. Это так и есть. Мы видим, напр., в **Англии** процветание му-

зыки только в определенный период (староанглийская школа), когда еще самое понятие музыки не вполне отдиференцировалось от рациональной игры в звуки, и затем имеем случайную вспышку национального гения в лице Перселля, после чего там констатируется огромный провал в музыке и изобилие посредственной продукции. Напротив, музыкальность еврейской нации, и притом преимущественно в области исполнения, сказалась в громадном количестве еврейских музыкантов-исполнителей, которые даже, в сущности, доминируют над остальной массой активных музыкантов во всем земном шаре. Поскольку антропологический тип есть последствие социальных условий, постольку и эта музыкальность нации обусловлена социологическими причинами. Так, немузыкальность английской нации, видимо, обусловлена отчасти тем, что пришедшие вместе с Вильгельмом Завоевателем воинственные саксы были как раз „отбором" лиц по своей воинственной профессии мало музыкальных. Такая же история была в столь же воинственной древней Спарте (Лакедемон), тоже не давшей расцвета музыки, и в древнем Риме, совершенно чуждом музыкальным ощущениям. Практический отбор энергичных и прозаических людей, основавших американскую колонию в нынешних Соединенных Штатах, был причиной того, что музыкальность американцев оказалась отсутствующей на два века и сейчас обслуживается только пришлыми элементами, главным образом еврейского происхождения. Господствующая профессия и спрос на музыку в нации обусловливают тот или иной ее антропологический тип музыкальности. Если достаточного спроса не обнаруживается, музыкальность нации глохнет и вырождается.

Физиологические факторы.

Физиологические факторы звукового сознания сводятся к понятию с л у х а и его степеней. Наиболее распространенно восприятие п р о с т е й ш е й п е р и о д и ч н о с т и з в у к о в (м е т р а, р и т м а).

Стадии звукового сознания, метрическая стадия.

Потом проявляется вкус к самому звуку, как эмоционально раздражающему или возбуждающему элементу. Оттого сначала воспринимаются, как желательные, приятные, тембры ч у в с т в е н н ы е (голос человека, скрипка), а уже потом менее чувственные (духовые, фортепиано).

Виртуозная стадия.

Близко к этой стадии восприятия увлечение в и р т у о з н о с т ь ю, т.-е. техническим уменьем музыканта преодолевать трудности. Это — эстетическое восприятие, родственное цирковым ощущениям, но вследствие элементарной „музыкальной" установки все же проявляющееся в звуковой форме. Обычно стадии чувственного тембра и виртуозности совпадают в одном лице, и группа лиц этого звукового сознания, очень многочисленная, образует ту вкусовую группу потребителей, которая называется „широкой публикой" и посещает уже много веков оперу, как тип искусства, где музыка преподносится в удобопонятной форме вокальной мелодии, эмоция которой растолкована словами и зрелищем, с участием элемента виртуозности (колоратура). Уже следующей стадией является осознание

Мелодическая стадия.

м е л о д и и, как таковой, с ее ритмом и интонацией; на последующей стадии развития звукового сознания появляется чувство г а р м о н и и.

Гармоническая стадия.

Последующие стадии характеризуются усложнением звукового сознания, т.-е. начинают осознаваться не только простейшие мелодии, ритмы и гармонии, но и более сложные; ухо в этом звуковом материале уже разбирается, как начинает разбираться и в с п л е т а н и и м е л о д и ч е с к и х г о л о с о в (полифоническая стадия).

Полифоническая стадия.

На наиболее высокой ступени сознания стоит восприятие сложных гармоний и оркестровых тембров.

Такова схема развития звукового сознания. Обычно всякий потребитель музыки „всплывает" в этой схеме до той категории, дальше которой у него нет физиологических данных всплыть. Но все же путем развития и упражнения кое-что можно сделать. И тут уже начинает проявляться социологическая причина развития звукового сознания.

Социологические факторы.

Эти причины сводятся к тому, что вследствие социологических мотиваций самое р а з в и т и е музыкальных способностей и звукового сознания н е у в с е х п о с т а в л е н о в р а в н о

хорошие условия. Обеспеченные слои населения оказывались наиболее в средствах развивать свое сознание, напротив, в пролетаризированных слоях населения только немногие, с очень резко выраженным импульсом, проталкивались сквозь неблагоприятные условия и выходили в профессионалы или дилетанты. Классы, поставляющие максимальное количество музыкантов активных, в разных странах различны. В древней Элладе, повидимому, таким классом были рабы, служившие поставщиками музыкальных продуктов для своих господ. В средние века— монахи и мелкие придворные, как кормящиеся около наиболее могущественных тогда церкви и феодальных дворов.

Среда, поставляющая музыкантов.

Западная Европа с ее рано расцветшим профессионализмом показывает огромное количество музыкантов из мелкобуржуазной и полупролетарской среды. Напротив, Россия дает большое количество дворян, как сословия наиболее благоприятно поставленного в условия свободного времени и относительной культуры. Как правило, можно указать, что музыканты обычно образуются либо в атмосфере меценатства (при дворах, около магнатов, около крупной буржуазии), либо в атмосфере профессионализма („семьи музыкантов"). Тут опять-таки играет роль специфический „естественный отбор", — развиваются и становятся действительно музыкантами только немногие, попавшие в случайную кон'юнктуру благоприятных обстоятельств.

Естественный отбор.

Бросается в глаза в этом процесе, обусловливающем в сущности историю музыкального искусства в ее целом, огромное сходство с естественно-историческим феноменом происхождения видов путем естественного подбора. Можно констатировать, что в элементах развития искусства звуков существуют как раз все элементы, обусловливающие возможность такого „естественного подбора". Эти элементы — присутствие малых, иногда незаметных „мутаций", уклоняющих тип музыки и психологию музыканта от его музыкальных предков, окружающая среда, которая реагирует на организм музы-

канта, заставляя его в итоге „приспособляться" так или иначе к вкусу и спросу этой среды, способствуя выживанию и укреплению тех музыкальных „видов", которые к этой среде приспособлены, и уничтожая в специфической „борьбе за существование" те музыкальные „виды" и организмы, которые к среде мало или вовсе не приспособлены. Если музыкальный организм (т.-е. сам музыкант, как исполнитель, или его творчество) не найдет себе подходящей среды для того, чтобы было кому воспринимать его творчество и его „продукцию" и ею наслаждаться, то его творчество погибает в борьбе за существование. Среда эта, на которую рассчитывает творчество, не должна непременно исчерпываться музыкальной „современностью": она может быть и своего рода „среда будущего" — в этом некоторое отличие естественного отбора музыкальных организмов от естественного отбора биологических явлений. Но эта „ставка на будущий спрос" и на будущую среду не должна быть ни чрезмерной, ни абсолютной — некоторый минимальный круг потребителей должен быть при существовании самого автора—продуктора музыки, иначе его творчество не выживет. Если меняется от социологических условий сама воспринимающая среда, если разрушаются классы и группы, служившие до той поры потребителями музыкального искусства, то тем самым обычно уничтожаются и музыкальные организмы, возникшие в этой среде и в расчете на нее. Таким образом погибла музыкальная культура древнего мира, таким образом погибла музыкальная культура церковного средневековья, вытесненная новой формой потребителя, когда церковь уже не выражала собою совокупности потребителей. Таким образом гибнет народная песня, утрачивая своего потребителя, который переходит на урбанические формы музыки. В атмосфере меценатства и профессионализма музыкальные организмы выращиваются легче и лучше, чем лишенные этой среды. Процент попадания в эти благоприятные условия развития отдельных человеческих индивидуумов в сущности очень мал. Если бы условия развития были лучше, то в нациях музыкальных мы имели бы огромное количество активных музыкантов,

Гибель музыкальных организмов.

и умножение этого числа парализовалось исключительно уже экономическими факторами — отсутствием спроса и перепроизводством. Именно тот факт, что музыкальные организмы способны обслуживать единолично огромные массы потребителей, способствует тому, что насыщение рынка спроса наступает в музыкальной области чрезвычайно быстро, и это сильно уменьшает тягу к музыкальному профессионализму и даже и дилетантизму в широких массах.

Зависимость сознания от среды.

То развитие музыкального (звукового) сознания, которое обусловливает движение вперед стиля, которое служит к появлению именно этих мелких „мутаций“, которые после вырастают в новаторские сдвиги стиля и в зарождение совсем новых стилей, — это звуковое сознание развивается и в коллективной плоскости (для всей массы потребителей в целом), и для групп отдельных, и для каждого индивидуума персонально. Каждый человек в зависимости от своего звукового физиологического сознания (от музыкальной „одаренности“) проходит разные стадии звукового сознания до той, дальше которой его не пускают уже физиологические условия. Это прохождение совершается тем успешнее, чем более индивидуум погружен в музыкальную среду и чем эта самая среда сознательнее в звуковом отношении. Люди мало музыкальные, но вращающиеся в среде профессионалов, часто обнаруживают большее звуковое сознание, чем одаренный человек, живущий вне музыкальных восприятий. Окружающая общая музыкальная среда - какой-то агломерат из всего того, что человек музыкально воспринимает кругом себя — продвигает его сознание в звуковой области, но не сразу, а постепенно. Каждый индивидуум проходит приблизительно те стадии звукового сознания, которые проходило человечество в своем историческом пути — проходит ритмическую стадию, стадию примитивно-мелодическую, стадию гармоническую и стадию полифоническую. Ритмическая стадия соответствует племенному быту и варварским условиям культуры (музыка дикарей), примитивно-мелодическая соответствует первобытному государству. Более культурные формы государственного

устройства обычно пользуются уже не самыми примитивными формами мелоса (эллинская музыка, арабская, китайская, позднее римская), а несколько более комплексными (инструментальное сопровождение, уснащение мелодии украшениями). Для европейского человечества характерны еще стадии полифоническая, соответствующая расцвету церковности и обусловленному ею „хоровому началу“ соборности. Наконец, гармоническая стадия развилась вначале, как известная ветка „редукции“ полифонического стиля, благодаря проявившемуся процессу демократизации широкой массы потребителей звукового искусства, а с другой стороны, была обусловлена развитием некоторых задатков, хранящихся в народной первобытной песне европейских народов. Осознание всех этих звуковых масс сразу было недоступно даже самым одаренным в звуковом отношении лицам — это звуковое сознание развивалось веками.

Ускорение эмбриональных стадий развития в поздние эпохи.

Но теперь, когда стадии осознания пройдены уже, когда вся музыкальная атмосфера наполнена звуковыми элементами, обусловленными самыми последними достижениями искусства, прохождение в индивидуальном звуковом сознании всех этих стадий развития очень ускоряется, и ту эволюцию, которую человечество проделывало в течение нескольких тысяч лет, мы проделываем теперь в течение одной жизни и даже части жизни, иногда чрезвычайно незначительной (напр., у так наз. „музыкальных вундеркиндов“).

Геккелевский принцип эмбрионального развития.

Здесь повторяется и применяется в точности закон „эмбрионального развития“, некогда по отношению к биологическим организмам формулированный Геккелем и гласящий, что индивидуальный организм проходит в своем эмбриональном (зародышевом) развитии все те стадии, которые прошли его предки в историческом процессе естественного отбора, но проходит их, так сказать, конспективно, быстро и не вполне точно. В результате этого мы должны констатировать, что, в сущности, человечество в звуковом отношении изменилось благодаря накоплению постепенных осознаний звуковой области, благодаря хроническому пребыванию предков в пределах все усложняющейся звуковой атмосферы.

Эти факторы взаимодействия производителя музыки (композитора, исполнителя, мастера инструмента), потребителя или среды, формирующиеся в систему своеобразной борьбы за существование и естественного отбора наиболее приспособленных и ярких явлений, обусловливают всю историю музыкального искусства. Все элементы эти представляются связанными в теснейший агломерат и все друг на друга влияют: композитор на исполнителя и, обратно, оба вместе на среду и, наоборот, и развитие конструкции музыкальных инструментов, как орудий производства и физических продуктов творчества, также влияет на судьбы творчества и исполнения, их обусловливает и само подлежит своему естественному отбору форм. Очень часто удается проследить, как мутация в музыкально-звуковом мире, выражающаяся в появлении какого-либо незначительного усовершенствования в механизме инструмента,—усовершенствования, часто в свою очередь стоящего в связи с техническими возможностями эпохи,—как эта мутация обусловливает огромные сдвиги в творческом обиходе и вызывает „новаторские" явления. Вся музыкальная история есть история таких небольших мутаций или „усовершенствований" то в конструкции инструмента, то в технике творчества, в способах воплощения, то в манере игры, то в звуковой записи, при чем из многочисленных мутаций „выживают" в процессе напряженной борьбы за существование только те формы, которые так или иначе окажутся „приспособленными" к среде, т. е. которые находят для себя потребляющую среду в настоящем или в близком будущем.

Условия наилегчайшего выживания.

Организмами, наиболее способными к выживанию, оказываются вообще те (безразлично—произведения, исполнения или инструменты), которые дают максимальные шансы при наиболее экономных условиях, которые в своей организации осуществляют проблему наименьшего действия. По отношению к творческим продуктам это означает те произведения, которые при данном уровне звукового сознания дают максимальное впечатление минимальными средствами, которые избегают длиннот, тавтологий, накоплений однообразных моментов, которые осуществляют разнообразие и единство в одно и то же время и тем способны к наиболее легкому восприятию в данных условиях звукового сознания. Такими являются, в сущности, все так наз. „гениальные" произведения—они как раз дают решение этой задачи на нахождение наибольшего впечатления при минимальных средствах, или, точнее, данного (заранее заданного, задуманного) впечатления при наименьших ресурсах. Оттого гениальные произведения при прочих равных условиях чаще всего называются „выживающими" в музыкальной среде. Напротив, творчество

Гениальные и эпигонические муз. организмы.

„эпигоническое", подражательное, как представляющее в сущности переживание тех же элементов, но уже в менее удачно формованном виде, выживает только в определенных условиях, чаще всего опираясь на присутствие в нем некоторых элементов, обслуживающих текущий спрос (виртуозных, апеллирующих к моде и проч.), и редко выживает на более продолжительные сроки, не выдерживая никогда ставки на будущего потребителя.

Естественный отбор в исполнителях.

По отношению к исполнению наибольшая приспособленность выражается в форме соединения максимальной виртуозности с наибольшим воздействием на психику, при чем самый тип виртуозности должен соответствовать текущему уровню инструментальной техники. Так как в исполнительной сфере отсутствует органически „ставка на будущего потребителя", то тут борьба за существование представляется наиболее остро поставленной и конкуренция на выживание особенно резка. Второстепенные явления в этой борьбе за существование безусловно погибают, и для максимальных шансов на выживание необходима, помимо прочего, еще известная новизна подхода к исполнению. Исполнители, лишенные оригинального подхода, как бы копирующие прежние типы виртуозности, имеют меньше шансов на выживание, чем те, которые заключают в себе некоторый элемент исполнительского новаторства, в чем бы он ни проявился. Те элементы, которые были в течение времени основательно забыты, могут

Ретроспективные явления и дегенерация.

всплывать в качестве ретроспективных явлений вновь на поверхность, обнаруживая жизнеспособность, равняющую их в отношении выживаемости с абсолютно новыми явлени-

ями. Как в творчестве композиции, так и в исполнении данная среда обычно имеет тенденцию довольно скоро насыщаться явлениями определенного типа и перестает обнаруживать на них спрос. Эта потребительская среда, какую бы вкусовую группу она ни представляла, всегда имеет стремление к перемене вкуса. Все время одно и то же ее не удовлетворяет, она ищет и требует новизны. При этом это стремление к новизне тем острее чувствуется в среде потребителя, чем он выше стоит во вкусовой лестнице, напротив, известный традиционализм, обусловленный вообще затрудненностью восприятия, характерен для групп низкого звукового сознания. Это стремление к восприятию непременно новых ощущений обусловливает прогресс искусства и появление все новых и новых мутаций. Обычно мы наблюдаем, что сильное развитие в какой-нибудь потребительской среде музыкальных организмов с определенными признаками немедленно порождает в этой же среде стремление к смене впечатлений, к покровительствованию организма с противоположными характеристиками. Таким образом обусловливаются вкусовые смены типов в одной и той же группе, и эта смена вкусов очень характерна для музыкальной истории, которая вся представляет собою как бы периоды, заполненные контрастирующими организмами, при чем в каждую эпоху один тип имеет предпочтительные шансы на выживание перед другим, потом уступает место другому типу, а по истечении некоторого промежутка времени возвращается вкус к прежнему. Этими периодизмами вкусов, продиктованных стремлением к разнообразию, об'ясняются явления ретроспективных течений, когда восстанавливается в несколько измененном виде течение, господствовавшее ранее и вытесненное в свое время другими. Так, мы имели на протяжении музыкальной истории вытеснение гомофонии полифонией, потом реставрацию последней сначала в XVI веке (флорентийская реформа), а затем после новой волны полифонизма (XVII—XVIII века) во второй половине XVIII века опять реставрацию гомофонии (классическая эпоха), которая вновь вытесняется

Насыщение среды и перемена вкуса.

Реакция вкуса.

Периодизм смен.

полифонией в середине XIX века, и т. д. Точно так же сменяются формы звукосозерцания эмоционального и эстетического („академического"). От музыки то требуют наибольшей формальной законченности, — это требование характерно для развитого профессионализма, ибо ценителями формальной стройности обычно могут быть только высоко развитые музыканты. Такие эпохи мы наблюдаем, напр., в эру развития контрапункта строгого письма (нидерландцы). Это вызывает реакцию на музыку „эмоциональную", выразительную в первую очередь (сначала в „римской школе", потом более остро — в музыке флорентийцев). Но и новая музыка, написанная в расчете на выразительность, скоро вызывает реакцию в сторону „академизма", требования чисто-звуковой стройности (XVIII век — развитие полифонии в инструментальной музыке). Стремление к насыщенному эмоционализму, заглохшее в классическую эру, выступает с огромной яркостью в явлениях романтической школы (начиная с Бетховена) и в свою очередь вызывает реакцию академического типа (Мендельсон—Брамс). Вся музыкальная жизнь с этими сменяющимися вкусами и требованиями представляется как бы рядом приливных и отливных волн, при чем ритмы этих эпох довольно однородны и приблизительно соответствуют 30—40 годам — среднему возрасту поколения. На всем протяжении музыкальной истории можно проследить, что каждому вкусовому требованию в одном поколении противополагается противоположное требование в последующей смене и в пределах приблизительно той же социальной среды, которая формировала предыдущую вкусовую группу.

Естественный отбор в музыкальных инструментах.

В отношении к технике инструментария выживаемость выражается в том, что приспособленными к среде оказываются те типы инструментов, которые дают максимальные ресурсы исполнения (в смысле удобности, выразительности и проч.) при наибольшей простоте конструкции и соответственности ее условиям вкусовой среды, которая определяет сбыт. В народной музыке инструментарий — наиболее простой и наиболее медлительно прогрессирующий. Здесь мы наблюдаем, во-первых, общее явление проис-

хождения музыкальных инструментов из изменений (мутаций) разных предметов обихода (таким изменением, или мутацией, напр., явились струнные инструменты по отношению к военному аппарату „луку"), а во-вторых, столь же общее явление просачивания инородных форм, как бы горизонтальное распространение инструментальных видов по земной поверхности. Огромное большинство основных типов инструментов общи почти всему земному шару и представляют как бы родовые типы, от которых отслояются виды уже местного характера. Изменения основных типов обусловлены часто климатическими причинами, местным уровнем техники. Те инструментальные типы, которые трудно выделываемы, или на которых затруднительно играть, или такие, которые обнаруживают меньшую способность к экспрессии по сравнению с другими, обычно не выживают в борьбе за существование и вымирают. Музыкальная история полна примеров таких „вымерших" типов инструментов. Некоторые из них имели кратковременный успех и распространение, пока не бывали вытеснены иными, более жизнеспособными. Быстрота развития мутаций находится в прямой зависимости от совершенства или несовершенства инструмента. Мы видим на протяжении истории, как громоздкие типы инструментов уступали место более популярным, легким (орган — клавикорду, потом фортепиано), как выразительные побеждали менее выразительные и т. д. Инструменты высоко совершенные в своей конструкции, как бы инстинктивно нашедшие свой законченный тип, оказываются очень стойкими (напр., тип скрипки, вытеснивший несколько промежуточных типов виол). Напротив, инструменты, так или иначе страдающие либо отсутствием звучности, либо выразительности, обнаруживают тенденцию к постоянной мутации типа (фортепиано).

Влияние литературы на выживание инстр. типов.

К числу причин, способствующих выживанию инструментальных видов, относится и об'ем написанной для них литературы, точнее — присущая данному инструментальному типу способность оплодотворить творчество композитора. Многие довольно удачные мутации инструментальных видов и очень многие совершенно новые типы инструментов не выдерживали борьбы за существование именно потому, что они не создавали большой литературы. С другой стороны, самая способность создавать литературу стоит в теснейшей связи с типом инструмента и с его качествами. Совершенно новые типы инструментов редко оказываются жизнеспособными: обычно они вымирают, тогда как происшедшие путем постепенных и длительных мутаций бывают более жизненны. Некоторые совершенно вытесняются и отмирают

Частичное выживание.

как сольные инструменты, продолжая жить в ансамблях (альт, большая часть духовых, все ударные), что уже почти всегда обусловлено типом созидаемой для них литературы. Мутация инструментальных типов является огромным фактором в появлении новых типов творчества, уже не говоря об исполнении, которое буквально целиком от них зависит. Обычно появление нового типа инструмента, способного к выживанию, сопровождается сильнейшим под'емом уровня техники исполнения на нем, и это поднятие техники вызывает специфическую литературу и созидает виртуозные эпохи в искусстве.

Связь с виртуозными эпохами.

Вкус к виртуозности, как всегда, быстро сменяется реакцией против нее, что соответствует обычно уже той эпохе, когда к новому типу инструмента привыкли и он уже не поражает. Так развитие конструкции скрипок в XVII веке вызвало явление виртуозности в скрипичной сфере (Тартини, Витали и проч.), а потом в виду того, что техника конструкции скрипок не прогрессировала, мы видим только спорадические явления виртуозности в этой области, порождающие только изолированные явления (Паганини). Развитие органной конструкции вызвало явление Баха, Генделя и всю органную литературу XVII века, при чем гибель органной литературы в последующем обусловлена была исключительно тем, что орган в процессе борьбы с фортепиано, как своим конкурентом в области полифонических звучаний, не выдержал этой борьбы, будучи громоздок и слишком дорог для частных лиц, которые в эту эпоху стали диктовать вкусы. Развитие фортепианных типов инструментов было обусловлено именно жаждой иметь полифонический инструмент камерного типа, портативный и в то же время мощный в звуковом отношении. Клавесинный тип вызвал классиче-

ский тип музыки, фортепиано—Бетховена, усовершенствование рояля Эраром—Листа и Шопена. Подобным образом мы можем проследить, что изобретение хроматических труб вызвало новую инструментовку (Берлиоз, Вагнер), и т. д.

Зависимость вкусовой группы от класса.

Сколько-нибудь простая зависимость между типом вкусовой группы и ее социологической характеристикой обычно отсутствует, и все попытки стилизовать эту зависимость относятся к числу не вполне правомерных научных схематизаций. Но все же некоторые контуры этой зависимости даже при современном состоянии науки о музыкальной истории можно проследить. Для того, чтобы уяснить самую зависимость, мы должны сначала проследить самые типы вкусовых групп, которые соблюдают некоторую общность даже в различных и исторических эпохах. Тип вкусовой группы определяется почти исключительно тем, чего ее члены ищут в музыке. Если это—действие на „чувство"—эмоцию, то мы имеем вообще

Типы вкусовых групп.

эмоциональные типы групп, если это, наоборот, стремление к формальной законченности, к культу чисто-звуковой красивости, то мы имеем разные породы „эстетных" групп. Наблюдение показывает, что обычно широкая масса народного потребителя склонна к эмоциональному типу.

Эмоциональный тип.

Всякий раз, когда исторический процесс выносил на авансцену событий новые, более демократические слои, мы наблюдаем усиление групп эмоциональных типов. Такими периодами явилась, наприм., эпоха Ренессанса, выдвинувшая новые группы населения и окрасившая музыкальное искусство стремлением к „выражению" чувств. Впоследствии таким же характером стремления к эмоционализму была окрашена эпоха романтизма (рубеж XIX века), когда на сцену появились народно-интеллигентские массы. Напротив, исторический опыт показывает, что всякий новый социологический элемент вообще склонен после первого „эмоционального" периода восприятия обнаруживать склонность к развитию

Эстетный тип.

„эстетизма", как следующей более рациональной, мозговой, более „культурной" стадии,

менее непосредственной. Обычно социологическая группа вначале переживает период эмоционализма, потом обнаруживает склонность к эстетизму в разных видах. Стадия эмоционализма в некоторых случаях оказывается незаметной—это бывает тогда, когда эмоциональные вкусы оказываются в социологической группе направленными не на так наз. „культурную музыку", а на более примитивные формы музыки *) (музыку народную и под.). Группы, так или иначе связанные с музыкальным „профессионализмом", т.-е. группы, причастные в той или иной степени к самой среде

Академические группы.

активных музыкантов, обнаруживают всегда большую или меньшую тенденцию к эстетизму в форме „профессионального академизма", что обусловлено тем, что именно в этих профессиональных группах мы наблюдаем максимум звукового сознания, невольно располагающего к эстетному любованию самыми формами музыки. Можно сказать без особой

Интеллигентские группы.

натяжки, что интеллигентские группы всех наименований, обычно мелко-буржуазные по классовой характеристике, обнаруживают тенденцию к эмоционализму и связанному с ним „романтическому" мироощущению. Напротив, чистый профессионализм имеет тягу к академизму и к эстетству, так же как и классы феодальный и буржуазный, с крупными имущественными характеристиками. Оттого мы наблюдаем почти на всем протяжении музыкальной истории, что академизм в разных его воплощениях процветал всегда в эпохи сильного развития крупно-феодальных и буржуазных групп. Вследствие этого, а может быть отчасти и обратно, профессионализм обычно обнаруживает тесную

Связь профессионализма с крупно-имущественными классами.

близость с имущественно-могучими слоями населения: профессионал ютится около магната или около буржуа, направляя его вкус и сам направляемый его вкусом. Имущественно-сильные классы всегда обнаруживают известное „спокойствие" миросозерцания, которое стоит в некоторой психологической зависимости от типа

*) Так случилось, напр., с буржуазными группами XIX века в России, которые как бы „сразу" перешли на „академизм".



„академизма“ или эстетизма; напротив, бурная революционность романтизма вовсе не свойственна этим группам и составляет принадлежность интеллигенчества и появляется обычно в эпохи перегруппировки классовых гегемоний. Вообще характерно для феодальных группировок стремление к эстетике „гедонистической“,—музыка рассматривается как удовольствие, как приятное ощущение. Взгляд на музыку как на орган вызывания „глубоких“ эмоций, свойственен интеллигентским группам, профессионализм же обнаруживает склонность к присвоению музыкальному искусству в первую очередь функций структурных.

Связь с бытом.

В своей глубинной основе музыка теснейшим образом связана с *бытом*: она есть часть быта. И потому, естественно, она отражает бытовые условия тех социологических групп, которые она обслуживает. Пока музыка не становится в той или иной мере составной частью быта, она вообще не существует в данной группе. Самые примитивные формы народной музыки обязаны своим генезисом либо бытовым элементам культа, либо обряда и обычая, либо чисто-эмоциональным побуждениям (песня, пляска, игра, служение). Музыка, уже ставшая коллективным развлечением и, как таковая, входящая в часть быта, характерна уже для более диференцированных социологических группировок. Совершенно различные требования пред'являются к музыке, составляющей часть быта деревни, или часть быта церкви, или дворца, или частного дома, или общественного места. Этим грубым социологическим характеристикам в общих чертах соответствуют основные линии музыкальных форм. *Быту деревни* соответствует народная музыка, рассчитанная на кустарное изготовление и на широкий круг потребителя, при очень малой интенсивности самого производства, в интенсификации коего нет нужды. *Быту церкви* соответствует соборное хоровое начало, строгость самого звучания, с которым упорно и постоянно борется живое музыкальное чувство—это церковная музыка, которая столь часто давала жизнь громадным явлениям в художественной сфере, но сама в себе лишь очень редко удерживала эти явления. *Быту дворца* соответствует музыка парадная, увеселительно торжественная, выкри-

сталлизовывающаяся в формы специфического, „феодального“ академизма благодаря воздействию расцветающего около дворцов профессионализма. Подобный же профессионализм расцветает и около церкви, как неминуемое следствие усиленного спроса на поставку музыки. Наконец, *быт частного дома* вызывает интимный музыкальный стиль (камерное пение, камерный инструментализм и пр.), это уже связано с буржуазными классами, вплоть до мелкобуржуазных и интеллигентских. *Общественный быт* вызывает к жизни музыку концертных и театральных зал, музыку с большим количеством исполнителей, массовое искусство (опера, симфония), — эта музыка образуется главным образом в такие эпохи, которые связаны с расцветом общественной жизни (эллинская культура, XIX век). Внутри этих грубых группировок существуют очень многочисленные мелкие вкусовые подразделения. Не надо думать,

Величина вкусовых групп.

что группы потребителей вообще являются многочисленными. Из них только широко демократическая—„народная“—имеет внушительную числовую характеристику, остальные в сущности настолько малочисленны, что охватывают только ничтожную часть населения. Музыка в этом отношении — искусство, опирающееся на наиболее замкнутые слои. Обычно круг сбыта представляется охватывающим только городские слои и то в незначительной мере; такова вся „культурная“ музыка. Наиболее крупными группами являлись всегда потребители „оперы“, как смешанной формы искусства, не чисто-музыкального, и романса, как более понятного, ибо тоже опирающегося на текст и поэзию. Если рассматривать ширину сбыта в высококвалифицированных формах музыкального искусства, то можно поразиться узости того круга, который является потребителем этих созданий, он составляет не более процента всего населения.

Идеология музыки.

Когда говорят об „идеологии“ музыки, как находящейся в каком-нибудь отношении к ее классовым и вкусовым характеристикам, то надо оговориться, что по отношению к „чистому“ звуковому искусству надо вообще быть очень осторожным в применении термина „идеология“ по той простой причине, что

музыка, как это совершенно ясно, не может сама по себе никакой идеи выразить. Некоторые эстетики отрицают за ней даже способность выражения чувств, но если последнее мнение и необосновано, то нельзя не признать, что во всяком случае те ассоциации, которые выражаются музыкой, очень причудливы, подвержены совершенно еще неизвестным законам и во всяком случае не дают повода говорить об органическом внедрении в музыку идеологии. Идеология привносится в музыку текстом и сюжетом, т.-е. посторонними музыке элементами. В этом смысле для некоторых эпох и классов характерно стремление к „привнесению" в музыку идеологии, а для других — является характерным стремление к освобождению музыки от всяких идеологий. Романтические течения, которые обычно обусловливаются интеллигентским и мелкобуржуазными факторами, имеют именно эту склонность к идеологизации музыки, профессионализм и академизм лишены этого стремления. Самая способность музыки выражать те или иные не идеи, а эмоции, повидимому, находится в сильнейшей зависимости от вкусовой группы потребителя. Одна и та же музыка имеет для разных потребителей совершенно различные эмоциональные смыслы и значения, которые отчасти обусловлены традицией (напр., эмоция народных песен), отчасти прочными, историей созданными ассоциациями *), отчасти распространенной в данном кругу и данной вкусовой группе „эстетикой". Профессиональные группы имеют наименьшую склонность к оснащению музыки какими бы то ни было эмоциями; напротив, крайнее оснащение ими характерно для „дилетантских" групп. Но самое содержание эмоций, самый их точный „смысл" обычно совершенно ускользает от регистрации в область индивидуальных чувствований. Поэтому можно говорить только об общем тоне музыки в данной социологической группе, но не об ее идеологии, которая фактически не существует, чем музыка существенно отличается от других иссусств, кото-

*) К числу таких ассоциаций, быть может, относятся наиболее широко распространенные „эмоциональные смыслы" музыки, как, например, соответственно „мажор — радость, минор — печаль" и проч.

рые имеют всегда ту или иную рациональную зацепку. Но и тут надо быть очень осторожным, ибо оказывается, что музыкально-звуковое созерцание на историческом протяжении настолько меняется, что одна и та же музыка сейчас нам представляется снабженной совершенно иным эмоциональным содержанием, чем она звучала для современников в эпоху ее сочинения. Кажущаяся нам спокойной, ясной и уравновешенной музыка Моцарта современникам представлялась полной романтических коллизий и страсти. Спокойно „религиозные" арии Генделя были им в свое время сочиняемы для эротических текстов. Необычайная пластичность музыкального материала совершенно лишает возможности говорить тут что-либо определенное, но для точности и научности необходимо одно констатирование, что сама музыка, взятая от текста и заглавия отдельно, вообще никакой идеологии не выражает, но снабжается той или иной идеологией своими слушателями (а иногда и авторами) в зависимости от той вкусовой группы, к которой они принадлежат. Тенденцию и идеологию в музыке „конкретно" можно усмотреть только в том случае, когда она так или иначе связывается с конкретным изобразительным материалом, в виде ли программы, сюжета или текста, в форме ли „цитат" из народных песен („националистические тенденции").

Изменение эмоции в течение жизни произведения.

Процесс усложнения и обогащения.

Музыкальное творчество, как чисто звуковая стихия, развивается все время в направлении обогащения технических средств выражения. Все мелкие мутации стиля, которые обусловливают движение вперед искусства, сводятся к введению в обиход новых звуковых элементов. Эти элементы вводятся постепенно, путем небольших изменений, при чем наблюдается процесс постепенной привычки потребителя к этим новшествам. История музыкальных форм очень мало развита и исследована, хотя именно она бы и должна была составлять предмет настоящей истории музыки. Изучая исторический опыт внедрения в музыку новых элементов, надо признать, что, повидимому, нет никакого ограничения в внедрении в музыку каких угодно звучаний, что сами по себе все зву-

ковые комбинации „равно допустимы". Но потребитель учитывает свою большую или меньшую „привычку" к ним. То, что привычно, переходит в плоскость безразличия и становится эстетическим „консонансом", если так можно выразиться. Все острое, непривычное является сперва диссонансом, поражает воображение, но потом к нему привыкают и оно становится уже привычным и „консонантным", теряя свою остроту.

Привычка к звучаниям.

Разница в темпе привыкания, обусловленная звуковым сознанием, служит причиной того, что и без того мелкие группы потребителей (вкусовые группы) еще более расслаиваются. Привычка облегчается, если нововведение обрамляется в удобоусваиваемую форму, например, когда неупотребительное раньше созвучие сначала преподносится в форме „задержания" или проходящей гармонии. Когда в такой смягченной форме оно усвоено и к нему привыкли, тогда уже нет препятствий к его свободному употреблению. Наиболее быстро привыкают к созвучиям (гармониям), наименее — к мелодическим образованиям оригинального типа. Вследствие того, что музыка все более заставляется техническими достижениями, все более теряется примитивная первобытная простота и яркость звукоощущения и все развивается погоня за новыми острыми средствами музыкального возбуждения. Музыкальное искусство развивается как бы ускоренным темпом, что обусловлено тем, что пластичность звукового материала сама по себе, повидимому, ничем не ограничена и способность к звуковой привычке представляется чрезвычайно широкой для отдельных лиц, способных образовать вкусовые группы. Настоящий момент в частности характеризуется огромным размером вкусовых „дистанций" между широким потребителем музыки (массой) и между квалифицированными ценителями разных наименований. Музыка, уже вполне ясная и понятная последним, доставляющая им полное эстетическое удовлетворение, первыми сплошь и рядом оценивается как хаотический набор звуков. В этом сильнейшем расслоении и увеличении

Расслоение групп и измельчание их.

„Избранничество" муз. потребителя в новые эпохи.

вкусовых дистанций как бы отображается совершенно подобное же „экономическое" увеличение дистанций в капиталистическом обществе. Музыка и музыканты в своих вкусовых группировках аналогичны экономически мощным и экономически маломощным классам. Звуковое сознание „само представляет как бы известную ценность, и эта ценность „накопляется" в определенных группах в то время, как другие группы, попадающие в условия невозможности развития значительного звукового сознания, оказываются замкнутыми в потреблении примитивных форм. В то время, как техническое усложнение в сильнейшей степени касается музыкальной жизни первого типа групп, группы второго типа почти не изменяют на историческом протяжении своего основного примитивного звукоощущения.

Аналогия с экономическими ценностями и их накоплением.

Если мы оценим всю историю музыкального искусства с точки зрения указанных выше принципов: явления музыкального производства и условий его сбыта в современности и в будущем, вкусовых групп, на которые расслояется потребительская масса, и того естественного отбора, которому подвергается всякое музыкальное явление, попадая в среду сбыта и находя там или поддержку и приспособление или, напротив, не выдерживая борьбы за существование с более стойкими и соответствующими сбыту формами, то течение музыкального развития примет значительно более проясненный характер. Исторический процесс тут сводится к формовке вкусовых групп, находящихся в зависимости от физических (антропологических и физиологических) условий и от социальных отношений, и к естественному отбору наиболее приспособленных форм. Те музыкальные явления, которые обнаруживают склонность „выживать" в течение долгих сроков, которые находят себе тот или иной сбыт в различные исторические эры, обычно обозначаются несколько гиперболическим термином „вечных" ценностей музыкального искусства. На самом деле это — явления, которые свой сбыт распространяют на долгие времена, иногда на века, хотя между прочим исто-

Общий взгляд на мировую музык. историю.

„Вечные" ценности.

рия вряд ли знает примеры жизненности музыкальных организмов в течение более 6—7 веков. Напротив, существуют музыкальные организмы, которые обнаруживают только кратковременную живучесть, находя подходящую для сбыта среду только в течение времени, ближайшего к их созданию. Это не означает, что они имеют малый круг сбыта и малые вкусовые группы, в среде которых они находят жизнь, напротив, очень част факт, что именно такие „временные“ или преходящие явления как раз имеют огромные группы сбыта, но группы неустойчивые, быстро распадающиеся. Потребитель в явлениях первого типа распределен, так сказать, „во времени“, а в первом — „в пространстве“. Вследствие этого мы могли бы установить термины „ширины“ спроса на ряду с термином „длительности“ спроса, его „глубины“ или интенсивности. Чем все эти координаты больше, тем вообще произведение надо признать „гениальнее“, если пользоваться этим термином в распространенном значении. Некоторые музыкальные организмы органически неспособны к длительности спроса, как, например, музыкальные исполнения всяких видов: они связаны с преходящей человеческой личностью и потому имеют существование строго ограниченное. Но если отнестись к вопросу более строго, то нельзя не признать,

Изменение творений со временем.

что и те музыкальные организмы, которые признаются способными иметь длительное существование, на самом деле имеют таковое только относительно. В самом деле, восприятие музыкальной композиции связано с ее исполнением, а самое исполнение имеет преходящий, временный характер. Из этого логически следует, что в сущности и самое восприятие композиции имеет переменный характер, что разные поколения воспринимают то, что называется „одним и тем же“ произведением, совершенно по-различному, в зависимости от измененных исторических условий и от изменения самых способов исполнения. Произведения, которые являются нам наиболее долгожизненными, или, как их именуют, „вечными“, на самом деле суть такие, которые наиболее удобно приспособляются к изменяющимся условиям исполнения. Вряд ли исполнение фонографически точное такого рода,

как было принято во времена Баха, доставило бы теперь такой широкий спрос баховскому творчеству, какой обнаруживает его творчество, „преломленное“ в современности.

Первобытное кустарничество.

Первобытные эпохи характерны тем, что вкусовые группы еще не расслоились, что „вкусы более или менее общи“ даже у лиц, относящихся к экономически различным классам. Самое производство чрезвычайно мало интенсифицировано, носит отрывочный „кустарный“ характер, композитор, а

Слитная стадия.

часто и инструментальный мастер не отделился еще от исполнителя, который представляет центр тяжести музыкальной продукции. Отсутствие прочной записи музыки способствует тому, что какая бы то ни было „ставка на будущего потребителя“, или, как теперь принято выражаться, на „посмертную славу“, отсутствует или проявляется в самой минимальной степени. Во всяком случае самая продукция музыки определенно рассчитывается на текущего, а не на гипотетического будущего потребителя и потому так или иначе приводится в соответствие со вкусами современника. В таких условиях созидается так называемая народная и первобытно-культурная музыка. Вследствие

Общность типов восприятия и единство вкусовых групп.

большой общности их происхождения границы их стушевываются, и мы часто не можем установить, является ли данное произведение типично „народным“, или же оно есть пережиток культурной музыки, ставшей народной вследствие общности вкусов. Этот характер музыкальной продукции мы наблюдаем в случаях народной музыки, рассчитанной на широкого потребителя, вплоть до нашего почти времени и в древних культурах, когда музыкальное искусство только начинало выходить из первобытной стадии.

Самое специфически „народное“ искусство отличается от примитивно культурного только обычно анонимностью своих творцов, имена которых утрачиваются и забываются, либо принимают недостоверные, легендарные оттенки. Отличается оно, хотя только отчасти, и своей способностью к мутациям одного и того же типа компози-

ции путем постепенных вариаций, происхождение которых чисто-импровизационное, они создаются в процессе художественного исполнения и отчасти обусловлены отсутствием записи, вследствие чего нет самой идеи об „авторском тексте“. Постепенные мутации, включаемые в первоначальный контекст в связи и в соответствии со вкусами современности, обусловливают изменение форм, их развитие и умножение. Многие культурные композиции, попадая в круг народного потребления, подвергаются там специфической переработке, иногда редуцированной, и становятся народными напевами.

Превращение в народную музыку.

Различие в условиях быта, которое уже в самой ранней степени государственных устройств сопутствует человечеству, имеет следствием то, что в первобытном быту все-таки появляются некоторые намеки на „вкусовые группы“, которые в данном случае организованы просто и зависят почти исключительно от социологических условий, а не от степени звукового сознания, которое у всех находится на более или менее примитивной стадии развития. Поэтому на тип и на условия сбыта в эти эпохи социологические условия оказывают наиболее существенное и яркое влияние, не затушеванное различиями звукового сознания, наступающими позднее. Музыка обслуживает потребности быта народа (обряды, танцы, веселье, игры и проч.), или потребности религиозного культа (начало „духовной“ музыки), или потребности высших классов (увеселение, прославление, иногда агитационно-политические задания, поднятие гражданских и воинственных добродетелей и проч.). Все эти условия созидают разные типы музыки и способствуют развитию специфического класса профессионалов — музыка перестает быть, ставши государственной необходимостью, т. е. обслуживающей интересы правящих классов, кустарным продуктом и начинает производиться массовым путем. Музыка же, обслуживающая интересы народной массы, продолжает фабриковаться кустарными способами или пользуется случайно доставляющимися в ее среду обрывками музыки специалистов, сочинявшейся для целей обслуживания высшего класса.

Зарождение профессионализма.

Оттого в этих уже более поздних эпохах мы всегда видим, при условии все еще продолжающейся общности звукового сознания, нарождение профессионализма и специфический „государственный“ характер искусства. Музыка обслуживает или духовенство, или имеет агитационное значение, как упрочающая существующий строй силами искусства. В сущности такова была музыка всей дохристианской эры, всецело имевшая целью либо агитацию в пользу отдельных героев существующего социального строя, либо культуру свойственных этому строю „добродетелей“, либо культовые задания, либо увеселение тех групп, которые имели господствующее положение в государстве (героический эпос, победные песни, культовые песни, агитационная трагедия нравов и культа, гимны религиозные и политические, увеселительная и лирическая музыка). Немногим отличались и формы музыкального быта в странах Востока, где преобладал всегда момент религиозный (еврейская музыка, египетская музыкальная культура). В христианскую эру совершенно такой же тип имели музыкальные формы в раннем государственном быту — они тоже имели агитационное значение (барды, скальды, русские певцы) и были теснейшим образом связаны с интересами господствующего класса воинов. Появление на сцену новой социальной силы в лице христианской церкви существеннейшим образом перевешивает всю музыку в сторону обслуживания ее интересов. Музыка становится агитативным элементом для нужд церкви. Потребителем становится уже не народ просто, а „народ прихожанин“, народ клерикально воспитываемый. Между этим народом и его вкусом, насыщенным церковной традицией, и народом „вообще“ все время остается некоторое отличие, и мы имеем тут в сущности две разные вкусовые группы: одну, стремящуюся к выражению музыкой возвышенных религиозных идей, а другую — в которую неминуемо попадает антитеза первого — именно область увеселительного, часто грубого и эротического, — то, что не могло попасть в агитативное церковное искусство. Оттого в раннем средневековье мы имеем народную музыку, во вкусовом своем типе сильно противополагающуюся церковной музыке. Это противоположение не мешает им друг на друга влиять,

ибо известная „диффузия“ музыкальных ценностей происходит всегда, даже между самыми несходными музыкальными организмами.

Огромная организация церкви с ее специальным колоссальным штатом служителей, ее могучее экономическое положение, ее политическая власть—все это способствует тому, что церковная вкусовая группа начинает определенно доминировать в значении. Она получает наиболее ценный и квалифицированный кадр профессионалов, отчасти из служителей культа (монахов), она получает школьный аппарат и тем способствует огромному увеличению, даже перепроизводству профессионального музыкального элемента и развитию специфических профессиональных (виртуозных и академических) вкусовых групп. Постепенное усиление феодальной, уже централизующейся, власти и перенос экономического могущества в эту группу заставляет и музыкальное искусство переносить постепенно центр тяжести в обслуживание интересов власти (музыка торжественная, кантаты, гимны, мадригалы, служащие к прославлению и к увеселению лиц, власть имущих). Реакция против церкви и перенос экономических центров в феодальные группы заставляет и самое направление музыки радикально измениться. Полифонический стиль, который соответствует соборному началу церкви (хоровое пение), и эмоция, растворенная в множестве отдельных мелодических линий, уступают место стремлению к гомофоническому стилю (мелодия с сопровождением), более ясному и простому и более способному к выразительности. Ход этой реформы в сущности тормозился не кем иным, как профессионалами, уже привыкшими к определенным методам музыкальных воплощений, вследствие чего в новую уже светскую музыку попадали неминуемо элементы из прежнего стиля, хотя и реформированные. В это же время появляется опера, как следствие антиклерикальной реакции, как опыт музыкально-сценического представления, имеющего заменить во впечатлении могучее воздействие ритуальных актов. После годов клерикального гонения светское искусство тем ярче и шире разливается свободной волной и быстро получает распространение. Ряд происшедших в это

время изобретений и улучшений в технике музыкального производства способствует этому широкому расцвету и распространению—изобретение нотопечатания, позволившее расширить круг сбыта для каждого произведения, изобретение и усовершенствование инструментов (органа, клавишных фортепиан, скрипок, виол, лютни и проч.). Расцвет в экономическом отношении буржуазных элементов, обусловленный открытием новых рынков сбыта и улучшением путей сообщения, вызывает сдвиг музыкального искусства уже в сторону интимности—это уже искусство, рассчитанное не на религиозное воздействие и не прославление власть имущих, а чистое „увеселение“ в минуты отдыха. Это искусство породило гомофоническую, камерную литературу, песню с аккомпанементом, оно же породило и оперу, как массовое представление для широких слоев. После этого намечаются определенно вкусовые группы в самых различных странах такого типа: группа клерикальная, для которой продолжает производиться ритуальная музыка, группа феодальная со вкусом к музыке торжественной и пышной, группа профессиональная, которая в сущности обслуживает обе предыдущие и стремится свои личные вкусы, клонящиеся к выявлению технических средств искусства, навязать и той, и другой, и, наконец, группа „широкой публики“, которая потребляет главным образом песню и оперу. Оперные театры, как дело экономически выгодное, начинают распространяться по миру и создают вокруг себя школы композиторов (неаполитанская, гамбургская и проч.). К концу этого времени доминирующей и фактически важнейшей группой становится профессиональная, ибо она концентрирует в себе самое производство, лишь сообразуя его с потребностями той или иной вкусовой группы, и как бы совмещает в себе момент рабочего производства с моментом накопления ценностей чисто-музыкального порядка. Она делается своего рода „буржуазией музыкальных ценностей“, сохраняя за собой максимум эстетического впечатления и обслуживая ими все остальные группы. Эта „вкусовая

буржуазия“ составляет существенное отличие музыкального производства от других, внехудожественных, именно так, что тут рабочий и тонкий потребитель совмещены в одном лице. Этой группе искусство обязано своим пышным расцветом и расширением эмоциональных и технических ресурсов. Религиозная реформация, которая была в корне явлением экономическим и направленным против католических церковных влияний, послужила к проникновению в музыку новых элементов, связанных с новыми формами культа, и создала свой профессионализм, как ранее католический клерикализм создал свой. И, как всегда, преобладание вкусовых групп клерикально-религиозного типа и феодального влияло на музыку в смысле увеличения в ней полифонических элементов, тогда как преобладание в спросе групп мелко-буржуазных вызывало всегда стремление к гомофонному складу (опера, песня).

Монументальные формы, созданные протестантским религиозным и феодальным искусством, не выжили в последовавшей атмосфере мелко-феодальной среды, которую представляла собою дореволюционная Германия XVIII века. Здесь создалась вкусовая группа, промежуточная между феодальным типом и буржуазным. От последней она заимствовала гедонистическую эстетику, от первой—культ самопрославления. Эти факторы обусловили „классический“ тип музыки, который носил и в своем профессиональном облике смешанные черты (смесь полифонии с гомофонией) и нес в технических методах выражения значительное упрощение по сравнению с культурой протестантизма (Бах, Гендель). В то же время широкая публика продолжает довольствоваться оперой.

Выход на историческую сцену интеллигентных, полународных слоев, вызванный сдвигами, обусловленными революцией 1789 г., дал новую вкусовую группу (просвещенная демократия из мелко-буржуазной среды), которая создала направление „романтизма“. Этими влияниями и вкусом этой группы наполнено почти все XIX столетие. Развитие техники инструментов, в частности фортепиано, окончательное падение значения церковной музыки вследствие падения авторитета церкви, усиление технических

ресурсов искусства (умножение составов, вовлечение широких масс демократии в слушание музыки), перенос музыкальной продукции из интимных помещений в общественные, развитие школы и общественной музыкальной жизни, облегчение сообщений, обусловившее усиление обмена музыкальных продуктов между странами (инструментов, музыкантов, сочинений), и, наконец, процесс капитализации в искусстве, захвативший и музыку,—все это налагает на музыку XIX века особый отпечаток, совершенно непохожий на предыдущие эпохи. XIX век характеризуется сильнейшим расслоением вкусовых групп, „захватом“ профессионалами-музыкантами и их группой наиболее изысканных областей, отслойкой всей более простой музыки в демократические сферы. Кустарничество исчезает почти бесследно, профессионал, который в восприятии искусства сам аналогичен капиталисту, а в экономическом смысле поставлен сам в условия общего капитализма, начинает поставлять музыку не только для тех групп, которые ранее им обслуживались (феодальной, клерикальной, интеллигентской), но и для всей массы, даже для народа, который проникается городскими напевами и утрачивает свой собственный кустарный мелос. С XIX века народная песня становится в сущности упрощенным искажением городской музыки, преимущественно так наз. легкого жанра, который образует в городской демократии наиболее многочисленную вкусовую группу (музыка ресторанная, опереточная, танцовальная и проч.). Капитализация музыки проявляется в нарождении капиталистического изделия, в появлении импрессарио-капиталиста и фабриканта-капиталиста, которые скупают рабочую силу музыканта-профессионала и захватывают рынок искусства, который до того времени обслуживался кустарным образом самими профессионалами. Вместе с нарождением капитализма в искусстве и с усложнением темпа жизни появляется в музыке реклама, характерная для капиталистического строя и необходимая, чтобы обратить внимание на данное событие в массе других событий. Феодальная и клерикальная группы почти исчезают в своем специфическом вкусовом облике, они начинают в тех странах, где они еще сохранились, поль-

зоваться продукцией, сделанной для других групп, интеллигентско-мелко-буржуазной и крупно-буржуазной, а также отчасти широко-городской. Профессиональная группа захватывает власть над вкусами и направляет их в разных группах. Она поставляет музыку на все вкусы и на все группы от самых изысканных и до самых широких, даже до народных масс. В то же время в связи с развитием капиталистического отношения в искусстве развиваются и начинают проявляться события, которые в прежних условиях не выдержали бы борьбы за существование. Их поддерживают капитал и реклама, но они гаснут очень скоро. XIX век наполнен такими преходящими явлениями, которые быстро сходят с рынка спроса и забываются совсем.

Такова общая картина хода развития музыки и вкусовых групп,—картина, подробнее изложенная далее. Здесь изложены только самые общие линии этого хода, те, которые способствуют усвоению причин и общих условий возникновения разных музыкальных явлений. Факторами, господствующими в этом процессе, являются: вкусовые группы разных видов и типов, обусловленные отчасти физиологическими отбором, отчасти социологическим, обусловленное их существование, выживание тех или иных музыкальных явлений на более или менее продолжительные сроки, смены этих вкусовых групп и соответственно явлений, ими обусловленных, и двигающее эти смены стремление к новым ощущениям в искусстве, к смене ощущений, к исканию нового, к обогащению звуковых возможностей. Это стремление к сменности, которое проявляется не только в историческом целом всего музыкального искусства, но и в каждом отдельном произведении, придает как каждому отдельному произведению, так и всему историческому целому развития музыки, этому синтетическому музыкальному организму, который есть совокупность всей музыки, признаки периодичности: музыкальные события появляются периодически, волнами, уступая место контрастирующим эпизодам с тем, чтобы потом вновь вернуться к прежнему, но в несколько преображенном виде, как бы шествуя по некоторой спиральной линии или по целой системе спиралей. Сходство музыкальных

явлений с организмами увеличивается тем, что и тут и там в социальной вкусовой среде возникают очень часто „паразитирующие“ явления, которые питаются соками (музыкальными) других самостоятельных организмов и образуют систему „эпигонических“ музыкальных событий. Разница с органическим миром та, что здесь, в органическом мире, паразитирующие организмы представляют редкое сравнительно исключение, тогда как в музыкальных организмах паразитизм количественно преобладает, образуя наибольшую массу потребляемой музыки.

Предлагаемый взор на музыкальную историю непременно вызовет возражения со стороны тех, кто привык видеть в музыке эзотерическое занятие, связанное только с мистическими родниками, но никак не с грубыми феноменами социологической плоскости. Мысль о том, что гениальные произведения не вечны, а только более или менее „длительны“, мысль о том, что гений творит для какого-то „круга потребителей“, а не для вечности и не для человечества, может показаться многим унижающей самое значение и смысл искусства. Но дело в том, что в рассмотрение историка не входит и не может входить тот „эмоциональный тон“, который непременно обусловливает творчество. Этот тон может быть самым различным: мистическим и эзотерическим, и чисто-практическим, но сам он обусловлен в значительной степени групповой принадлежностью автора, его социальной средой. Этот тон бывал чаще возвышенно-мистичен у творцов интеллигентской демократической группы, он становился более или менее окрашенным в практические тона у оперных композиторов разных направлений, он обращался в профессиональное мастерство у типичных академистов-профессионалов, у „рабочих“ музыкального ремесла. Историк не интересуется этим вопросом, он интересуется только связью музыкальных событий между собою и со средою. Поэтому нельзя даже задаваться мыслью о степени „унизительности“ для исторического взгляда на музыку, соответствия музыки со спросом, важно только установить, имеет ли место этот факт. Самая наивозвышенная музыка будет обречена на быструю и верную гибель, если она не найдет среды спроса, если, выражаясь попросту, „ее никто не за-

хочет слушать“. Поскольку справедливо, что гениальность произведения обусловливает его славу и известность, постольку же справедливо и обратное предложение, что гениальность сама есть не что иное, как известное соответствие со спросом, с его „шириной“, его „глубиной“ и „длительностью“. Мы, сами того не замечая, в сущности называем гениальными те феномены и те организмы музыкального быта, которые вызывают широкий, глубокий и длительный спрос; напротив, признаем более или менее бездарными те, которые вызывают спрос узкий, или мелкий, или кратковременный, или все это вместе. Гениальное произведение может оправдать недостаток одной из этих координат только сильным развитием других: например, отсутствие ширины — ограниченный круг сбыта - глубиной воздействия и длительностью его в ряде поколений. Но произведеие, которое мало кому нравится и впредь не будет нравиться и само по себе особого восторга ни в ком не вызывает, никогда гениальным быть не может. Поскольку гениальные произведения олицетворяют собою наибольший спрос и сбыт, постольку по ним естественно считать и мерять музыкальную историю, как это до сих пор и делалось в несколько наивной форме. Но никогда не надо упускать из вида, что наша оценка гениальности роковым образом замкнута в нашу собственную вкусовую группу, к которой мы принадлежим, и мы не можем никак из этой группы выскочить и затем „судить об'ективно“. Если нам с точки зрения нашей вкусовой группы покажется кощунством считать Вагнера „негениальным“ лишь потому, что он никак не воспринимается широчайшими массами, „народом“, то не становится от этого менее безусловным тот факт, что все-таки с точки зрения этой широчайшей группы музыка Вагнера или Скрябина — в лучшем случае „ничто“, пустое место, никак эстетически не оцениваемое. Отсюда следует принцип „относительности гения“, другими словами, чрезвычайно важный постулат о том, что в конце-концов гениальность есть понятие в пределах вкусовой группы, а об'ективный критерий гениальности может быть установлен только чисто-искусственный и никакому живому впечатлению не соответствует. Каждая группа имеет свою иерархию гениев, и сравнивать их, в сущности, так же странно, как сравнивать всякие два несравнимые предмета. Идея о „музыкальном производстве“ до сих пор применялась только к технике музыкальных инструментов или к музыке массового сбыта, к которой не прилагалось критериев художественности. Между тем существенной и органической разницы тут не оказывается, именно если смотреть на дело с точки зрения развития события, а не с точки зрения эмоционального генезиса. Импульс к творчеству, могучий и, казалось бы, иррациональный в возвышенном типе творчества, преодолевающий препятствия экономического плана вещей, часто развивающийся вопреки самым тяжелым условиям жизни, казался совершенно несоизмеримым с побуждениями к творчеству „производственного“ типа, вызванными примитивными формами спроса и предложения. Различие в этих двух типах — чисто-эмоциональное, психологическое и отчасти обусловлено указанным выше совмещением в лице музыканта-профессионала элементов рабочего-производителя и наиболее изысканного потребителя производимых ценностей. Мы считаем это совмещение настолько характерным, что оно должно быть определяющим самое искусство. Художество с экономической точки зрения есть именно такое производство, где производитель сам есть главный и квалифицированный потребитель, всякое расслоение квалифицированного потребителя от производителя уменьшает и уничтожает художество. Идеология среды, создающей данную вкусовую группу, составляет причину того, что внутри ее экономического порядка ценности уступают место ценностям другого порядка, идеям посмертной славы, вечности созидаемого и т. п. Эти импульсы оказываются более могущественными, чем экономические, и направляют творчество. Такого рода порядок мы видим, напр., в эпоху романтизма, когда выдвигается на сцену мелко-буржуазная интеллигенция. Совершенно подобным же образом в средневековье идея служения культу, религия заслоняла собою часто всякие другие побуждения. Это — психологический фон, сам обусловленный средой и ее конструкцией. Его необходимо учитывать и придавать ему то значение в процессе развития, которое он в действительности имеет.

А его значение существенно в том смысле, что, поскольку музыкальное искусство служит как бы проводником эмоции от творца к слушателю, оно оказывается тем действеннее и тем адекватнее воплощает эмоцию в звучании, чем более сам творец погружен в свою эмоцию, чем более он сам занят ею, отвлекаясь тем самым от всех иных настроений. В этом смысле *погруженность творящего или исполняющего музыканта в свою эмоцию и его тем самым „отрешенность“ от мира реальных экономических ценностей имеет большое значение, как фактор, обусловливающий наиболее квалифицированное производство.* Но поскольку такое настроение чисто-эмоционально, оно важно лишь в моменты самого творческого процесса, а вовсе не как какой-то общий психологический тон, сопутствующий всю жизнь музыканту. И музыкальная история дает нам ряд примеров выдающихся личностей, которые вовсе не оказывались беспрерывно погружены в идеалистические настроения, а, напротив, довольно отчетливо сами сознавали свою связь с экономическими вопросами сбыта своего продукта. В виду того, что самый *тип* эмоций, которыми преимущественно было занято музыкальное искусство до сих пор, преимущественно вращался в кругу *лирических настроений и аффектов*, в виду того, что самая стихия музыки, рассматриваемая, как проводник эмоции, способна выражать исключительно *эмоциональный тон*, а не мысль и не идею, в музыкальное искусство органически *отслаивались только человеческие индивидуальности с эмоциональным типом жизнеощущения*, люди чувства, а не мысли и не действия. Только для этих лиц музыкальное искусство вообще имело смысл и значение. Из них формировались и кадры потребителей и производителей искусства. Вся прочая масса людей, которые чужды такого преобладания эмоциональности, в сущности не имела просто никакого отношения к этому искусству. Оно для них не было ни в какой степени нужно, значительно в меньшей, чем, напр., другие формы искусств, так или иначе связанные с идеей, с мыслью (литература, живопись). Таким образом существенное значение эмоционального

тона и заслонение им, по крайней мере в представлении самого творящего, всего остального мира вещей, в том числе и экономических связей, в музыке обусловлено было самой природой искусства, отбором в его деятелей только такого типа лиц. Но это только укрепляет позицию научной мысли, клонящейся к тому, чтобы об‘яснить из предложения и спроса развитие искусства, потому что именно в такой отобранной группе лиц и создавался *спрос* на эмоцию вообще и в частности на эмоцию, вкованную в звуковую форму, т.-е. в музыку того или иного вкусового типа. Музыка в этих кругах лиц, чрезвычайно многочисленных, в сущности есть не некоторое звуковое явление, а *психологическое, эмоциональное явление, облеченное в форму звуков.* Спрос идет тут не на звуки, а на самую ими обусловливаемую эмоцию. И нет ничего удивительного, что лучше всего умели включать в звуки эту эмоцию люди сами эмоционального типа, к коим всегда относятся музыканты. Самый *сбыт* далеко не всегда имеет чисто-экономический смысл. Очень часто это именно просто „сбыт“, совершенно независимый от выражения его в экономических ценностях. Творец музыки ее производит, и это производство *находит спрос*, его требует, в нем нуждается он сам — *первый потребитель своей музыки — и это чрезвычайно важно* в смысле ослабления экономических реальных связей. Нужда эта не всегда высказывается в формах включения в общий экономический поток ценностей. Мы знаем примеры, когда нужда и спрос выражались просто в желании слушать данную музыку, причем отсутствие меновых ценностей, которые бы включали этот процесс в общую систему экономической жизни, об‘ясняется тем, что для самого производителя по тем или иным причинам экономический фактор стушевывался перед первичным явлением чисто-„музыкального спроса“ и непосредственной обменной ценности в виде творческого удовлетворения, славы, признания и прочих элементов, которые далеко не всегда успевают быть переведенными в реальные ценности. Таким образом если расширить общепринятое понятие „спроса“ и „сбыта“ явлениями такого порядка, то значение этого спроса или сбыта в музыкальных явлениях *станет*

исчерпывающим и уже не внушающим никаких сомнений, как и развивающаяся на почве этого спроса борьба за существование музыкальных организмов, их инстинктивное искание своей среды, своего круга и выживание тех, кто приспособлен и находит для себя подходящую „питательную“ среду в настоящем или в близком будущем.

II.—Музыка древних культур.

Музыка первобытных культур.

Музыка, которую мы можем определить, как организованное звукоизвлечение, зародилась вместе с человеческой культурой и восходит к отдаленнейшим временам.

Хотя конкретных данных о состоянии музыки во времена доисторические у нас нет — сохранились лишь некоторые инструменты, легенды и сведения о ритуалах, в которые входила музыка,—но эти немногие данные заставляют предположить некоторое родство между музыкой доисторических племен и музыкой современных дикарей, как бы донесших первобытную культуру до современности. Музыка возникла в процессе ритмической организации естественных звуков, издаваемых человеком и обусловленных его физиологией (звуки голоса, вызванные эмоцией того или иного вида, звуки движений: топанье, ходьба, битье в ладоши; звуки работы — удары и т. п.). На более поздней стадии развития к этим вполне естественным звукам прибавляются другие, столь же примитивные, но уже искусственные, способы извлечения которых человек находил кругом себя. Все эти звуки подвергаются процессу ритмической организации, имеющей целью придать им большую легкость извлечения (организованные ритмические звуки легче производить) и большую силу воздействия (их легче воспринимать). Таким образом возникают первобытные формы музыки „вокальной“ и „инструментальной“, основанные на физиологии человеческого организма и на звуковом использовании простейших предметов (инструменты) и обнаруживающие от

того огромную общность у всех первобытных людей.

Синкретическое состояние (слитное).

Музыка этой эры и стадии имеет еще ту особенность, что она теснейшим образом связана со словом (вокальная музыка, песня), либо с танцем и действием (танцовальная, ритуальная, рабочая музыка), либо с тем и другим вместе. Происходило это от того, что ритмической организации подвергался весь человек в целом, со всеми его звуками, движениями и бытом. Связанность музыки с другими областями сохраняется вплоть до христианской эры, но и после музыка сохраняет способность и склонность к образованию слитных форм (танец, песня, опера) вплоть до нашего времени.

Структура первобытной музыки в ее звуковой части обусловлена явлениями легчайшего звукоизвлечения и легчайшего восприятия. И то и другое приводит к сильному развитию (относительно) ударных инструментов, усиливающих ритмическое восприятие (ударные инструменты легче всего делаются и проще для употребления), и к простейшей мелодической структуре, которая, как только элемент звуковой высоты осознан, выражается в строении мелодии на основах примитивных ладов. Эти примитивные лады, общие у всех народов на их первоначальной ступени развития, сводятся к комплексу звуков, образующих между собой только простейшие (легче усваиваемые, легче извлекаемые) интервалы и, кроме того, заполняющих звуковое пространство достаточно плотно, без чего невозможна мелодия. Эти архаические лады почти всюду приводятся к типу пятиступенных, примерно из звуков:

Архаические лады.

c d f g a,

образующих между собой квинты, кварты, терции и б. секунды (но не малые секунды, еще не осознанные примитивным слухом), и встречаются у самых различных народов в разных концах земного шара (китайская гамма, архаическая индийская, „энгармония“ архаических греков (IX—VIII век до Р. Х.); сюда же отно-

сятся лады шотландские, гэлические, древнерусские).

Развитие осознания звука. Музыкальный слух в историческом процессе вырабатывался длительно, как постепенное осознание родства тонов, и шел на смену первобытному слуху, основанному на простом осознании разницы сил и высот (количественный слух). На первоначальных стадиях процесс осознания видимо сильно замедляется отсутствием способов записи звуков — явление, придающее на долгие века музыке неустойчивый, импровизационный, с одной стороны, характер, а с другой—способствующий тому, что запоминались, передавались по слуху и таким образом выживали только очень примитивные формы музыки; все сколько-нибудь сложное, выходящее за пределы обыденного и традиции, неспособное сразу схватиться слухом, было мимолетным и обречено было на исчезновение. В таком положении музыкальное искусство находилось во всю эпоху до эллинской культуры, — в таком же состоянии оно и поныне находится там, где еще не вышло из этнографической стадии, т.-е. в музыке народной, передающейся без записи со слуха и оттого обреченной на косность формы.

Выживание примитивных форм и причина его.

Общность вкуса и единство вкусовых групп. Первобытные стадии музыкального сознания характеризуются, помимо прочего, еще и тем, что различие осознавательной способности в разных группах и классах народонаселения весьма незначительно: почти все имеют один и тот же тип чувствования музыки, и вкусовые группы внутри населения почти не намечаются, профессиональная диференциация отсутствует. Музыка, создающаяся совершенно естественно в процессе ритмизации быта, как-то: религиозных ритуалов, высказывания коллективного и индивидуального веселья или скорби, военных движений и сигналов, создается всегда в расчете на то, чтобы быть понятной и оцененной всем народом. Она создается в расчете на самого широкого потребителя, что обусловливает и ее простоту и ее медленный темп эволюции, ее органическую

традиционность. Нет сомнения, что и в первобытную эпоху мы имеем авторов, композиторов, если угодно, но они обезличены, их имена исчезли, их творчество подверглось вековому воздействию других лиц—исполнителей, постепенно и незаметно даже для себя вносивших изменения в исполняемое, тем более сильное, что не было записи, сохранявшей подлинник. Из всех этих изменений прививались и сохранялись естественно те, которые нравились, были по вкусу большинству. Итти против вкуса массы было немыслимо и физически неосуществимо, и массовый вкус оттого запечатлевался в музыке эпохи полностью. Изменение вкуса в массах влекло неминуемое изменение музыки, стирало следы предыдущей эпохи и заменяло их новыми.

Исполнители и авторы первобытной эры.

Огромное развитие ударных инструментов у первобытных народов свидетельствует о преобладающем вкусе к ритму, вызванном малым осознанием самого звука. Чрезвычайно крупное значение в развитии первобытной музыки имел элемент технический, именно тот комплекс предметов, способных к звукоизвлечению, который был под руками. Весь первобытный инструментарий, повидимому, возник благодаря случаю: пустые тростники дали начало духовым инструментам, натянутая тетива лука — струнным, что до сих пор сохранилось в атавистической форме самых инструментов. Дальнейшее развитие инструментария обусловлено было рядом причин: высотой техники, легкостью изготовления данного типа инструмента и легкостью звукоизвлечения на нем. В историческом отборе типов инструментов выживали те, на которых было легче играть, которые давали больше звуковых ресурсов и проще изготовлялись. У народов мало музыкальных инструментарий развивался в сторону ударных инструментов, у музыкальных — в сторону мелодических.

Развитие инструментария.

Осознание узких интервалов. Осознание более узких интервалов наступает в более позднюю эпоху (видимо, не раньше X века до Р. Х.), когда основные пять ступеней архаического лада были полностью восприняты массовым сознанием. Тогда лад обогащается

еще тонами e и h, образующими вместе с архаическими пятью семиступенный звукоряд:

c d e f g a h,

Архаическая теория музыки. идентичный современному мажор-минору. Приблизительно в это же время создается архаическая теория музыки (у китайцев ее начало относят к 2000 г. до Р. Х., но эта цифра по всей вероятности чрезмерна, у эллинских наций — к X—IX веку), которая обнаруживает сразу склонность к мистическому уклону, к символизму и космическим аллегориям (7 ступеней — 7 планет — 7 дней недели; приписание ритуальных значений и магического смысла каждому звуку и т. д.), что об'ясняется тем, что теоретиками являлись неизменно люди либо жреческого сословия (в Египте, Халдее, Китае), либо близкие к ним философы. Ритуал, включавший в себя музыку и свойственный ему традиционализм, придает музыкальной теории еще другой характерный отпечаток крайней косности и замкнутости в традицию, к связыванию свободы творчества рядом ограничений. Интересно, что эти качества не покинули музыкальную теорию полностью даже до XX века.

Все лады, свойственные различным современным народам и включающие в себе тот или иной хроматизм (арабская музыка, еврейская, армянская, венгерская), относятся к нашему, послехристианскому периоду. Архаические лады не знали хроматизма, как осознанного элемента лада — это можно сказать с достоверностью, но нет ничего невозможного в том, что и в архаическую

Неосознанный хроматизм в архаическую эпоху. эпоху появлялись в музыкальном обществе неосознанные хроматизмы, в порядке украшений и ухищрений стиля, как теперь у нас имеются в музыке неосознанные элементы ультрахроматизма. Надо заметить, что, повидимому, всегда и во все времена музыкальная практика была впереди косной и медлительной теории, ибо первая соответствовала моменту интуитивного осознания звука, а вторая — рациональному осознанию его. Но и самый вкус к сколько-нибудь изощренным звучаниям не мог появиться в архаические эпохи он сопутствовал уже

известному культурному расцвету и всегда — известному расслоению общества на вкусовые группы разных уровней.

Указанные выше явления сопутствовали, повидимому, всем без исключения народам в их архаическую эру музыкального развития. Мы наблюдаем в этом большую общность в истории развития самих музыкальных форм и в истории развития архаических теорий музыки. Что касается до развития инструментов, то они обнаруживают у разных народов свои особенности. Никаких конкретных памятников от архаической эпохи в деле самих музыкальных форм мы не имеем в виду отсутствия записей музыки в те времена; памятники с историческими датами в виде сохранившихся инструментов и изображений существуют в остатках китайской, египетской, еврейской (ассиро-вавилонской) и античной культур.

Китай. Музыкальность китайской народности должна быть отнесена к числу не очень выдающихся, что выражается реально в том, что эта древняя культура до сих пор не знает гармонии, и в том преобладании ударных инструментов, которое мы в ней наблюдаем ныне. Музыка Китая, связанная с религиозным культом, первая в истории получает теоретическое освещение (Линг-Лунь, ок. 2600 г. до Р. Х.). Но, несмотря на это, ее прогресс чрезвычайно слаб, и видимо ее восприятие более рационально, нежели интуитивно. Значительно больше исторического значения имеет музыкальный инструментарий Китая, содержащий прототипы многих современных инструментов, восходящие к отдаленнейшим временам. Среди них — там-там (гонг), литавры, барабаны и „тченг", по всей вероятности, появившийся еще ранее X века до Р. Х. и составляющий прототип органа, в который он развился, занесенный в Александрию во II веке до Р. Х. и проникший потом в Византию и Рим.

Египет. Египет сохранил нам памятники музыки, относящиеся еще к XXX веку до Р. Х., в виде изображений инструментов — арф и набл, породивших все позднейшие струнные, „щипковые" инструменты

(арфы, лютни, мандолины, цитры и пр.) Европы. С нашествия гиксов (XX век) в Египте появляется еще **лира**, которая, по всей вероятности, семитического происхождения, а также **флейты** разных типов и **трубы**. Музыка в Египте была чрезвычайно распространена, как принадлежность ритуала религии, при военных операциях, применялась, как развлечение. Сохранились сведения о том, что существовали специальные кадры **профессиональных музыкантов**, что указывает уже на происходившее расслоение общества на вкусовые группы в отношении музыки. Существовали **школы** для музыкантов. Тем не менее очень трудно сказать, была ли египетская музыка самостоятельным искусством или не вышла еще из синкретического (слитного) состояния, являясь лишь в соединении с движением и танцем или со словом. То обстоятельство, что греческая музыкальная теория и практика выросла из египетской, должно служить подтверждением скорее последнего мнения. Склонные к теоретизации египтяне имели, видимо, разработанную теорию музыки, дошедшую до нас только в эллинизированной редакции, преимущественно чрез Пифагора. Основным свойством этой теории был ее **мистико-символический уклон**, вообще свойственный египетскому образу мысли, а реальными достижениями—установление понятия **тетрахорда** (который „соответствовал" четырем временам года) и **семиступенной гаммы** (которой соответствовало семь планет). Начиная с V века до Р. Х., Египет подвергается влиянию сначала иранской (персидской), потом эллинистической культур и теряет уже свой специфический музыкальный облик.

Евреи.

Халдейско-еврейская культура, отмеченная следами влияний **египетских и иранских**, отличается большой ролью в ней музыкального искусства, что стоит в связи с музыкальностью семитических наций. Легенды и исторические данные сохранили сведения о древне-еврейском инструментарии, среди коего выделялись, видимо, заимствованные у египтян **трубы** (шофар) и **арфы** (псалтирь—гусли), а также ударные инструменты. Музыка была частью культа и тут достигала значительного развития. В храмовом пении были элементы

соло, хора и антифонного (попеременного) исполнения. Светская музыка, периодически подвергавшаяся гонениям со стороны религии, была под влиянием иранского искусства и частью иранских оргиастических культов. Никаких реальных памятников от всего этого не сохранилось. Более поздняя и современная музыка евреев имеет совершенно иные корни (арабские, европейские) и по всей вероятности вовсе не связана генетически с архаической.

III.—Музыка эллинской культуры.

Эллинская музыкальная культура.

Первоначальная эллинская музыкальная культура обладала всеми свойствами архаической музыки, вплоть до **пятиступенного лада**, искаженные следы которого сохранились в виде так наз. „энгармонизма Улимпа". Музыка уже в древнейшую эру эллинской истории занимает чрезвычайно видное положение в быту, культе и при войне, но она органически **слита с поэзией и с жестом** (шествие, танец) и не выступает отдельно. Греческая мифология исполнена музыкальных образов, что свидетельствует о громадном просторе музыкального искусства в архаическую эру, которое, видимо, развивалось не без влияний египетско-критских культур и в частности оттуда получило свой первоначальный **инструментарий** (**лиры, форминксы** и **кифары**, происшедшие из **арф**, и **авлосы** и **сиринксы**—из флейт). В архаическую (военно-пастушескую) патриархальную эру Эллады мы встречаемся с сильным развитием музыкального эпоса, который, повидимому, произносился нараспев, быть может, первоначально в целях лучшей слышимости. Поэзия эпоса, осуществляемая **рапсодами** (легендарные имена Гомера и Гесиода), имела уже полное развитие в IX веке и это ее развитие, видимо, органически связано с происшедшими немногими веками ранее **крупными политическими потрясениями страны**, повлекшими создание классов владычествующего и рабского. Эпос был

Слитность с другими временными искусствами.

Инструментарий.

Рапсоды.

героической легендой, созидаемой в националистических и династических (мелко-феодальных) целях. Его явление свидетельствует о тогда уже сложившемся специфическом профессионализме (рапсоды), отчасти умышленно отчасти стихийно организованном в укрепление деспотически-патриархального полуплеменного быта. Неизвестно в точности, сопровождалось ли пение рапсодов инструментальным аккомпанементом, но это вероятие не исключено. Эти же эпосы и другие древние памятники свидетельствуют о том, что уже в архаическую, патриархальную эпоху получил развитие танец (светский и религиозный) с музыкальным сопровождением (мимика и гипокритика) и хоровой танец (гимнопедия). Органическая связанность искусства со всей жизнью государства в Элладе была причиной того, что темп развития музыки оказался значительно интенсивнее, чем в других странах. Музыка, правда, в соединении с другими искусствами была признана государственно важным делом, благородным занятием, музыкант пользовался почетом и искусство могло свободно прогрессировать технически в обеспеченном, нетрудовом классе. Общественные состязания (игры — олимпийские, пифийские, истмийские, немейские) способствовали развитию и поощряли технику исполнения — победители в состязаниях получали знаки отличия (лавровый венок). Начиная с VIII—VII века, на смену эпосу рапсодов появляются другие формы звукового искусства, впрочем, все и до самого позднего времени имевшие то свойство, что мелодия мыслится только унисонной или звучащей в октаву, сущность инструментального сопровождения мало выяснена, но, повидимому, она сводилась либо к унисону с мелодией (напевом), либо к примитивным „органным пунктам“, как теперь в музыке арабов. Самый напев, раз сочиненный и передававшийся со слуха, носил имя „номос“—„закон“. Отдельные номосы назывались разными кличками. Древнейшими слагателями номосов были Терпандер (VII в.), Архилох (VII в.), Клонас и Сакада (VI - VII в.), из которых Архилох первый ввел вместо ранее единственно употребительного гексаметра более свободный ритм ямба и хорея.

Формы музыки.

Номосы.

В VII же веке создаются главные отрасли музыкально-поэтического искусства (аналогичного нынешней „вокальной музыке“) — авлодика (пение с аккомпанементом флейты — авлоса) и китародика (пение с китарой). Пение это, повидимому, походило на полуречитатив, вращавшийся на звуках, дозволенных номосами, и видимо связанный традиционными приемами. По всей вероятности большая связанность с речью была причиной того, что среди формующих образование этих напевов методов упорядочения звуков (или так наз. „наклонений“) очень скоро появляются хроматизмы и полутонные интервалы, очевидно, подражающие интонациям естественной речи. Древнее диатоническое наклонение, основанное на тетрахорде

Появление полутонов и хроматизма.

h c d e

сменяется в VI веке хроматическим (h c cis e) с пониженным d и затем энгармоническим (h c c′ e) с интервалом меньше полутона между c и c′. Есть данные, указывающие, что сродство звуков по интервалам было чуждо ощущению эллинов — они различали лишь степень высоты и помнили ширину интервала. Хроматическое и энгармоническое наклонения долго выдерживали борьбу с консервативной традицией, видевшей в них развращенность стиля, так же как и в появляющейся около VI века под влиянием все утончающейся культуры чистой инструментальной музыке (авлетика и китаристика). Эта последняя, быстро впадающая в виртуозный стиль, характерный для эпох завершения определенного социального склада (в данном случае республиканско-военной олигархии „свободных“), так же как и появляющиеся в это время многострунные инструменты (магадис, барбитон), констатируется как симптом „варварства“, неумеренности. В это же время окончательно складывается неизвестно кем основанная и изобретенная греческая система записи звуков (семиография) буквами и знаками — первая из сохранив-

Типы звукорядов.

Появление инструментальной музыки.

Запись звуков.

шихся в истории, довольно точная, но не фиксировавшая точно длины звука, которая определялась ритмом текста и немногими условными знаками (паузы, ритм). Эта запись переменяет архаический импровизационный характер музыки на более устойчивый и обусловливает возможность технического прогресса самой звуковой формы.

Века расцвета эллинской культуры (VI–V век), вызванные экономическим преуспеянием торгово-военной буржуазии, образовавшей класс так. наз. „свободных“, сопровождались расцветом в том числе и музыкальных проявлений — лирики, выдвинувшей имена Алкея, Анакреона, Сафо, Пиндара (VI—V века), и трагедии, развивавшейся из вакхических дифирамбов и гимнов. Гимны — песни с пляской и ритуалом — имели сильно диференцированные формы; различались гимны пэаны (молитва богу), гименеи (брачные), френосы (погребальные), партении (женские), фаллические (оргиастические). Трагедия, происшедшая из дионисических празднеств, сопровождалась пляской и музыкой, при чем последняя фигурировала в видах хора, монологов, которые тоже пелись, мелодекламации с аккомпанементом флейты (паракаталоге). Великие драматурги-трагики Эсхил, Софокл и Эврипид (VI—V в.) были по всей вероятности и сочинителями музыки к своим пьесам. В трагическом действии допускалась из инструментов одна лишь флейта — авлос, которая по своей большей способности к выражению и чувственности звука считалась оргиастическим инструментом, посвященным Дионису, тогда как китара была символом одухотворенного просветленного звучания и посвящалась Аполлону. Из композиций этой эпохи до нас дошли отрывки из оды Пиндара, отрывок из „Ореста“ Эврипида и несколько других. Возникшая тогда же комедия тоже сопровождалась музыкой, но тип и стиль этого сопровождения неизвестен.

Формы лирики в VI—V веке.

Трагедия.

Комедия.

Последующие века, связанные с пелопонесской войной и с упадком торговой афинской буржуазии, так или иначе отмечены упадком творчества, появлением варварских влияний (персидских, отчасти семитических) и развитием вкуса к виртуозности, сменяющей прежнюю строгость и чистоту напевов и стиля. В эту эпоху развиваются органика, китаристика и авлетика, вообще чисто-инструментально-виртуозная музыка, отрывающаяся от пения и от танца. В это же время развивается теория музыки (гармоника), основание которой положено Пифагором (VI в.), взявшим за основание египетскую теорию тетрахорда. Теория музыки разделилась уже на собственно теорию (гармоника и ритмика) и на практику (композиция — эрестикон и исполнение — экзегельтикон), так что мы имеем тут уже факт сильной диференциации искусства. Тем не менее „гармонического“ в нашем смысле слова музыкального созерцания у эллинов не образовалось — звуковые комплексы не были осознаны и до поздней эпохи, что стоит, видимо, в связи с отсутствием чувства сродства тонов, чисто „высотным“ их восприятием и тормозящим воздействием теории, считавшей терцию диссонансом (что, быть может, было и непосредственным тогда созерцанием, ибо лишь октава и квинта были осознаны, как созвучия) и тем лишавшей возможности образования гармонии и многоголосия.

Развитие виртуозности.

Теоретическая эпоха.

Пифагорейская система, основанная на египетской и подобно ей проникнутая мистическими представлениями о символическом значении тонов и связанных с ними числовых отношений, важна в том отношении, что она в сущности составила базис учения о музыкальной акустике. Посредством монохорда Пифагор впервые установил числовые характеристики интервалов и об'яснил основы лада путем квинтовых ходов (так наз. пифагорейская система). Последователи Пифагора (так. наз. каноники) считали числовые соотношения незыблемой основой музыки — и направление их мысли характеризовалось математичностью и оторванностью от творческой интуиции. В противовес этой школе, виднейшими представителями коей были: Архипас, Эратосфен, Дидим, Птоломей, Эвклид, почти все бывшие и математиками одновременно, возникла школа гар-

Система Пифагора.

Каноники и гармоники.

моников, возглавлявшаяся Аристоксеном (IV в.), учеником Аристотеля, которая ставила на первое место требования слуха. Между двумя школами возгорелась полемика, сущность которой в своей глубине не изжита до сих пор, ибо соответствует двум основным подходам к искусству: рациональному и интуитивному.

Развитие греческой теории ладов.

Окончательное сформирование музыкальной теории наступает уже ближе ко II веку, при чем важное в научном отношении учение о делении струн, повидимому, исходит от Эвклида (III век). Общие основания теории эллинов сводятся к понятию о четырехзвучиях — тетрахордах, соединением коих получаются так. назыв. гармонии, т.-е. звуковые системы, в которых строились мелодии (прибл. соответствует новому понятию о „ладе“). Тетрахорды различались по наклонениям, при чем основное было диатоническое (h, c, d, e), а более вычурными представлялись хроматическое (h, c, des, e) и энгармоническое (h, c, c', e). Систем или гармоний насчитывалось очень много, при чем многие из них, повидимому, отличались только наименованиями. Основная система была дорийская, составленная из двух диатонических тетрахордов. При употреблявшейся у эллинов системе написания сверху вниз она представляется в виде звукоряда.

e d c h	a g f e
I тетрахорд	II тетрахорд

Гамма эта представлялась продолжающейся на две октавы (от e_1 до a_{-1}), и каждый ее тетрахорд, и каждый звук носил еще особое заглавие. Главной нотой считалась *a*, игравшая роль тоники и называвшаяся меса. Другие гармонии (лады) были в сущности как бы отрезками или частями этой основной системы и, видимо, произошли в процессе приспособления элементов варварского (чужеземного), преимущественно восточного, малоазийского мелоса к эллинскому созерцанию, на что указывают и их названия: фригийский, лидийский и т. п. Каждому из этих ладов приписывалось особое настроение и психическое воздействие, что, по-

видимому, об'ясняется этнографическими ритуальными ассоциациями и сейчас нами трудно представляется. Переходы из одной системы в иную, аналогичные нашей модуляции (перемена месы, но не лада), допускались и именовались метаболою. Теория вообще отличалась несравненной запутанностью и изобилием наименований, что стоит в связи с характером мысли греков и с малой степенью ориентации в звуковом материале. Многие термины теории до сих пор еще непонятны и вызывают споры среди ученых. Несомненно одно, — что реальная музыка была, повидимому, много свободнее и независимее и своим художественным значением, чем громоздкая и туманная теория; в частности она, видимо, широко пользовалась многими хроматическими ступенями и, быть может, некоторыми первобытными формами многоголосия.

Эллинистическая культура.

Сменившая чисто-эллинскую культуру эллинистическая восточная культура принесла много новых черт (II век до Р. Х.— первые века после Р. Х.), в частности крайнее стремление к теоретизации искусства (александринизм) в ущерб живому творчеству, что стоит в связи с преобладающей культурой мысли при зарождающемся мировом империализме Александра Македонского и позднее — римлян. Музыка теряет вполне тот гражданский характер, который имела в годы расцвета Эллады, — она обращается в орган увеселения и продукт потребления ограниченного круга людей, образующих империалистическую аристократию. В связи с этим происходит сильное расслоение вкусовых групп: народная демократическая группа откалывается от утонченной и стремящейся к изысканности аристократии военных вельмож и образует, повидимому, свою народную музыку, а профессиональная масса музыкантов начинает поставлять искусство специально по вкусу владычествующего класса, склонного к виртуозности и коллекционерству. Одновременно эллинистическая музыкальная культура распространяется при содействии облегчившихся сношений по всему пространству огромной римской империи, создавая, между прочим, музыкальное искусство самого Рима, дотоле почти абсолютно чуждого музыке.

Рим. Только императорский Рим с его стремлением к пышности и с его несомненно ориентальной по характеру деспотией оказался сколько-нибудь заинтересован в музыкальном искусстве. Это искусство, принесенное из Эллады и отчасти с Востока, первоначально является (II—I века) чисто-эпигоническим, и его носителями оказываются финикияне, греки, евреи и другие не римские племена. История не сохранила нам никаких данных о народном творчестве латинян и римлян — возможно, что оно вовсе отсутствовало у рациональной и суровой военной нации. Принесенное с востока эллинизированное искусство имело потребителей в нарождающейся императорской аристократии и торговой буржуазии, которая сама была частью восточного, частью семитическо-финикийского происхождения. Таким образом мы имеем тут производство музыки для характерно-замкнутого слоя обеспеченных лиц, что не замедлило сказаться на преимущественно виртуозном и отчасти дилетантском характере музыки. Профессионалы являлись придворными виртуозами, магнаты — дилетантами, назначение музыки стало — восхваление и лесть сильным мира или же развлечение на пиршествах. Сами императоры на ряду с другими магнатами занимались дилетантизмом в мире музыки (Нерон, Калигула, Гелиогабал). В эту эпоху продолжается разработка музыкальной теории, при чем выделяются имена пифагорейцев (каноников) Птоломея, Квинтилиана, Гауденция, Бакхила, Никомаха (II век), Плутарха (I век) и др., сочинения которых, сохранившиеся поныне, донесли до нас сущность античной музыки и ее теории. Последний трактат, относящийся к античной музыке, но уже по времени написания принадлежащий средневековью, принадлежит римлянину Боэцию (VI в.). Самая музыка и ее инструментарий в это время сильнейшим образом варваризируются; в обиходе появляются многочисленные ударные инструменты, взятые с Востока и из оргиастических культов, орган, заимствованный, повидимому, из Китая и усовершенствованный Героном во II веке, металлические трубы и проч.

IV. — Христианская эра.

Общий колорит. Первоначальное христианство было типичным эллинистическим явлением и до своего окончательного сформирования, происшедшего не ранее III века, оно не могло оказывать существенного влияния на изменение профиля эллинистической музыки. Первичное христианство, вобравшее в себя догматику мессианистических еврейских сект и ориентализированные ветви платоновской философии, имело просто слишком мало точек соприкосновения с музыкальным искусством. Скорее всего для раннего христианства характерно отрицательное отношение к музыке, ставшей в это время всецело светским искусством. Та темность и сбивчивость источников, которая характеризует раннее христианство, не позволяет с какой бы то ни было вероятностью сказать, была ли музыка в ритуале первых христиан, и если была, то какая. С самого начала в христианстве обозначаются две ветви — с ориентально-мистическим уклоном, аскетическая, развившаяся на востоке, где было место и возможность отшельничества и где оно было постоянным явлением и до христианства, и с эллинистическим, общественным уклоном, развившаяся в странах эллинизма (Рим, Византия, М. Азия, Александрия). Последнее направление формируется к III веку и впитывает в себя музыкальные религиозные ритуалы евреев (антифонное пение, декламационный речитатив) и эллинов (гимны). Эллинизированное христианство немедленно (III—IV век) приспособляет к себе античную теорию, как раз в это время сконструированную окончательно трудами каноников, но, в виду сравнительной малокультурности христианской массы и трудности теории, последняя подвергается значительной редукции и опрощению. Сколько-нибудь вычурные „наклонения“, наиболее модные в языческом мире, были отброшены, и музыка вернулась к диатонизму, что было, по всей вероятности, столько же выводом из догматов, требовавших максимальной простоты обстановки, как и результатом первобытного вкуса христианской массы, на которую должна была эта музыка производиться. Новая религия, как всегда, отличалась при-

страстием к догматизированию и канонизации первичных форм, так что и в отношении церковных напевов пред ней немедленно стал важный вопрос о фиксации узаконенных напевов. Несомненно, что именно это обстоятельство побудило христианский мир, с его ритуальной музыкой, всячески стремиться к точнейшей записи звуков, — задача, менее насущная в античном мире, где религиозная традиция и догматика была мягче и гибче.

Невмы. Первоначальная запись была заимствована, повидимому, с Востока. Это были невмы, знаки, приблизительно указывающие форму (профиль) мелодии и образовавшиеся отчасти из греческих „акуситов“, отчасти из знаков „хейрономии“, т.-е. тех движений, которыми управляли в то время хорами, чтобы дать понятие о движении мелодии. Причина, почему христианский ритуал не воспользовался более совершенной эллинской семиографией, очевидно, кроется в том, что последняя по своей сложности была не под силу малоинтеллигентной христианской массе, а невмы имели преимущество наглядности; кроме того, не лишено вероятия, что при тогдашнем малом развитии слуха у христианской общины в среднем более детальная запись просто могла оказаться излишней на практике. К IV—V веку невмовое письмо распространилось по всему Востоку христианского мира, но на Западе оно становится принятым лишь позднее, к VIII веку.

Профессионалы. По мере того, как христианство захватывает более культурные слои населения и, наконец, становится официальной религией, в среде его вырастает большая требовательность к уровню ритуальной музыки. Начинается процесс специализации, формирования кадров исполнителей ритуальной музыки. Аскетический и идеалистический характер религии с самого начала выключил из обихода инструменты, как слишком искусственные, чувственные и напоминавшие о языческом быте. Только орган сохранился на практике западной церкви, при чем не лишено вероятия, что он был там сначала подсобным инструментом при обучении пению маломузыкальных в среднем адептов новой религии, тем более, что вообще, видимо,

Инструментарий христ. эры.

музыкальность римского населения была очень невысока. На Востоке, где народ был музыкальнее и художественная культура привычнее, орган не привился, ибо в нем не было нужды. В восточной области первыми составителями христианских ритуальных напевов являются Ефрем Сирин и еп. Ерофей, а на Западе—Иларий (IV век). Потом в этой области работали многие: на Востоке — Иоанн Златоуст (IV век), Роман Сладкопевец (V век); на Западе же выделился Амвросий Миланский (IV век), установивший, по преданию, церковные лады наподобие античных, хотя и не совпадающие с ними. Впрочем. установление этих ладов, видимо, происходило весьма длительно и завершилось лишь к XII веку, первоначально же мы имеем просто дело с простейшей формой диатонизма.

Слагатели первых гимнов.

Унисонное пение. Пение вначале было исключительно унисонным (или октавным), хоровым и антифонным (попеременным)—каждому слогу текста соответствовал звук, и ритм зависел от текста. В виду того, что в то время (и даже многими и поныне) с трудом различались акценты длительности (=удлинение звука) от акцента динамического (=усиление звука), весьма трудно сказать, были ли длительности звуков одинаковы или различны, но вероятнее предположение, что вначале ритмика была довольно разнообразной, но пение унисоном всей общиной, мало развитой в слуховом отношении, мало разбирающейся в нюансах ритма и более заинтересованной в тексте, привело к окаменению ритма напевов в ряд ровных длительностей. В концах фраз допускались так наз. юбиляции, т.-е. свободные мелодические коды, с текстом уже не связанные, эмоционально соответствовавшие выражению очень сильных чувств — восторга, экстаза.

Юбиляции.

Стремление к догматизации, свойственное христианству, выразилось вскоре в том, что напевы, допустимые в церкви, были ограничены в числе и пополнялись более в порядке варьирования старых, чем составления новых. Папа Григорий (VI—VII в.) составил и редактировал сборник дозволенных напевов — так наз. антифонарий, и одновременно было узаконено в церкви только два типа пения: сольное

(cantus planus), при чем допускались украшения в мелодии мелизматического типа, и хоровое (cantus choralis), которое по необходимости было более простого рисунка. С V века двигателями музыкально-ритуального искусства становятся монастыри, где сравнительное спокойствие жизни и незанятость времени давали повод к внимательной культуре звуковых напевов и к свободному творчеству в этой области. Свойственная всякому искусству любовь к прогрессу прорывалась здесь сквозь суровые рамки церковного канона. Эти прорывы соответствовали как стремлению к творчеству, так и стремлению к виртуозному самопроявлению исполнителя. Юбиляции, дозволенные cantus planus, были удобным местом для таких прорывов. Они постепенно расширялись и дошли до размеров самостоятельных песнопений, как бы заключавших напевы антифонария или так наз. cantus firmus (= „твердый напев"). Эти новые свободные песнопения получили имя секвенций (sequere—следовать за чем-либо). Дальнейшее развитие выразилось в том, что и самые секвенции получили свой текст и вовсе оторвались от антифонарного напева (так наз. прозы — prosa, сокращенно вместо pro sequentia, т.-е. „вместо секвенции). Это было в сущности реакцией против чистой музыкальности и данью аскетизму, требовавшему предпочтения молитвенного текста свободным мелодиям. Секвенции развились в особенности в IX веке, и одним из их композиторов был Ноткер Балбулус (IX век), хотя роль его была в сущности лишь компиляторская.

Секвенции.

На Востоке дело, аналогичное делу Григория, свершил сириец Иоанн Дамаскин (VIII век), собравший так называемый Октоих, т.-е. такое же, как и антифонарий, собрание песнопений по порядку восьми ладов, дозволенных в церкви, которые уже ранее намечались и даже канонизировались в практике восточной церкви. Тип церковного пения Востока и Запада был, повидимому, почти идентичен к VIII веку, и только окончательное разделение церквей, вызванное не столько догматическими разногласиями, сколько одновременно происшедшим нарушением связи Востока и Запада благодаря захвату торговых путей сарацинами, повлекло постепенное расхождение линий развития.

Новые расы и народы в исторической перспективе.

Состав той массы, для которой собственно существовала музыка в это время, решительно меняется. На историческую арену выступают новые расы, овладевающие расслабевшим организмом римской империи. Эллинистическая культура рассеивается, исчезает, на смену являются новые расы и племена, с совершенно иным типом чувствования: племена галло-кельтические, германские и славянские. Эти массы постепенно вытесняют прежние расы — римско-латинскую и эллинскую. Запад подвергается захвату галльско-германскими племенами, Восток — семитическими и иранско-арийскими, отчасти тюркскими. Эти новые народы имели свою национальную музыку, связанную с иным бытом и совершенно иным звукосозерцанием. Первоначальная христианская музыка была наследием эллинистического мира и культуры; в таком виде она умела удержаться до IX века, противостоя как влияниям светской музыки эллинизированного мира, так и народной музыке новых племен севера. Но более долго нельзя было выдерживать стиль, уже ставший чуждым массе, совершенно изменившейся племенным составом. Римлян и греков на Западе не стало,—появились германцы, галлы, галло-романы и другие, и их вкус стал постепенно поворачивать тип музыки в свою сторону. Новые нации были в существе музыкальны, и их музыкальность отличалась от музыкальности эллинского мира. Оттого тип музыки в Западной Европе начинает быстро и существенно деформироваться; напротив, в восточной, эллинизированной Европе (Византия, потом Русь), где на сцену не выступили никакие новые народы и племена, за исключением арабов (VII век), мы наблюдаем просто сперва картину угасания музыкального эллинизма, а потом мощное, но специфическое и неглубокое влияние арабского семитизма, поглотившего музыку сначала Византии, потом иранских и кавказских племен (армяне, персы) и, наконец, евреев и не оставшегося без влияния на народное творчество Испании, непосредственно подвергшейся воздействию арабской культуры.

Вкусовая группа потребителя-прихожанина. Церковная музыка.

Первичная христианская музыка создавалась в расчете на потребителя-христианина, преданного культу и религии, и явилась результатом, с одной стороны, этических и эстетических требований культа, а с другой—результатом известного снисхождения к уровню потребителя, мало эстетически развитого. Но, видимо, уже к III веку христианство, признанное официально, вобравшее в себя массы людей, начинает сильно меняться по типу и по мироощущению. Одновременно первичные группы христиан, не признававших никакого искусства, кроме ритуального, и последним вполне удовлетворявшихся, заменяются новыми христианскими едва ли не только по названию массами, которых религиозная музыка вовсе не удовлетворяла и даже была им по существу чужда. Вкус этих масс должен был неминуемо вызвать к жизни соответствующее звуковое творчество, и естественно, что оно могло возникнуть не в недрах церкви, а в народной толще.

Северно-европейские народы, вступившие в историческую роль, прежде всего несли в себе некоторую древнюю, хотя и примитивную музыкальную (песенную) культуру. Из них галло-кельтические племена и славяне имели сложившуюся в быту привычку к многоголосию, к полифонии, на что указывают и их инструменты (напр. органиструм, в Малороссии ныне известная под именем лиры, или волынка), а также многоголосный склад песен („подголоски" — в русской песне). В этом архаическом многоголосии любопытно употребление терции на правах консонанса, что обусловливает вообще возможность многоголосия. Напротив, германо-скандинавские племена обладали в своей музыке сильнейшим чувством тоники, ориентировкой всей мелодии кругом одного главного звука. И то и другое свойство было чуждо античной музыке, и эти свойства были как раз теми зернами, из которых смогла развиться пышная европейская гармония и полифония.

Народная музыка европ. племен.

Племенной быт архаической Сев. Европы породил, видимо, еще задолго до активного выступления на историческую арену героическую сагу — сказание, аналогичное эпосу греков, и воинственную песню, вызванную постоянными племенными войнами. Это была исконная „поэзия-музыка" северных племен, при чем сами певцы-поэты являлись чрезвычайно уважаемым сословием, в некоторых расах наследственным (в Галлии, у кельтов, шотландцев и в Ирландии, также в Скандинавии), и носили наименования бардов (в галло-кельтических странах), скальдов (в скандинавских странах), баянов (у славян); у германцев не было обособленного сословия певцов, но сага и песня существовали. Певцы эти сопровождали свое пение, повидимому, основанное на архаической пятиступенной гамме, аккомпанементом струнных инструментов (у бардов — кротта и арфа, у славянских певцов — гусли). На ряду с этим привилегированным искусством, повидимому, существовало и бытовое, более простое — музыка, сопровождавшая работу и пляску. Зарождающийся феодальный быт провел некоторую грань между вкусовыми группами привилегированных классов и простого народа — в это время, повидимому, зарождается и примитивный профессионализм в музыке — сословие людей, посвящающих себя увеселению других.

Народные певцы.

Народная музыка, повидимому, уже была вполне развита во время выступления галло-германских племен на мировую арену, но приобщение всех этих народов к христианской культуре с ее наследием эллинистического мира и с ее аскетизмом в смысле художественности, видимо, сильно задержало развитие этой музыки. Тем не менее уже с VII века мы наблюдаем влияние вкуса новых народных масс на эллинистическую культуру церковной музыки. Первые вестники этого влияния шли из кельтических стран (Сев. Франции, Англии, Шотландии) и заключались именно в том, что народный вкус упорно стремился придать многоголосный тип церковной музыке, тип, видимо, сроднившийся с ее вкусом путем длительной уже привычки к полифонии в народных инструментах и хоровых песнях. Этот первобытный вид многоголосия (вернее, пока „двухголосия"), соответствовавший первым робким попыткам осознания

Многоголосные зачатки в кельтических странах.

интервалов в их одновременном звучании, вылился в церковной музыке в форме органума, т.-е. двухголосного пения, при котором один голос исполнял cantus firmus, а другой — мелодию самостоятельную, того же ритма, но образовывавшую с первым разные интервалы, иногда сливавшуюся с первым (в концах слов, в конце всего песнопения). Этот органум, о более подробных деталях которого мнения расходятся (не установлено, был ли он чисто-вокальным или же полуинструментальным, в частности с участием „органа"), распространяется к IX веку уже повсеместно, а начало его восходит, видимо, к VI веку.

Прилив народно-музыкальной энергии в духовную музыку выражался и в иных формах. Эллинистическая основа антифонария все время подвергалась нападениям народного музыкального сознания то со стороны Востока (Сирия, Болгария, Финикия), то со стороны Запада. Первоначальное аскетическое строение христианской общины приводило к затушевыванию эстетических элементов, в гимне и песнопении ценилось „настроение" души, а не внешняя красота, — это направление с древнейших времен вступает в борьбу с более чувственным, исходящим из периферии христианского мира. В целях

Процесс ассимиляции напевов народностью.

агитационных, как метод пропаганды новой религии, христианство время от времени делало уступки, выражавшиеся в ассимиляции церковной службой народных напевов. Зачастую такого рода ассимиляция происходила самопроизвольно, нередко связываясь с сепаратическими стремлениями отдельных наций и местностей отделаться от гегемонии Рима, в котором христианская церковь взяла на себя преемственность идеи мирового государства. Эти автономные просачивания народного мелоса большею частью не канонизировались центральной властью церкви, рассматривались как ересь и отклонение от чистоты, подвергались гонениям, но практически так или иначе, путем частичных уступок, прививались. Еще арианская ересь (IV век) на Востоке была связана с агитационным методом воздействия путем народных напевов на церковь, а на Западе самая форма юбиляции была в сущности уступкой народному гению, выходом

в некоторый простор творчества и в то же время создалась под явным влиянием еврейского синагогального пения. Свобода „аллилуйных" юбиляций вызывает немедленно опасение церковников, для которых красота звука и эмоция ниже логоса, смысла, и потому поздние секвенции, в которых юбиляция получает текст, должны рассматриваться, как некоторое ретроградное явление, как стремление к демузыкализации песнопения.

Народная музыка против церковной.

Раннее средневековье все проникнуто этой картиной борьбы, контуры которой сливаются с борьбой национального начала против Рима, при чем то та, то другая сторона достигала частичных успехов. Многочисленные ереси, возникавшие и развивавшиеся на национальной почве, были пристанищем для более ярых вспышек народного мелоса в религиозном ритуале. Но борьба эта продолжается даже и в позднем средневековье и заходит в эпоху Возрождения. Песня и даже пляска вторгается в ритуал, к ужасу ортодоксалистов, и не исчезает оттуда, даже подвергнутая анафеме, а только приспособляется. Появляются напевы, в которых без труда можно уловить мелодии популярных народных песен, танцев и проч. В ритуал местами проникают инструменты, нарушая первобытную вокальную чистоту стиля.

Профессионализм. Виртуозность.

Одновременно развивается, в чисто-профессиональной среде певцов-специалистов, специфическое стремление к виртуозности, к желанию блеснуть не только чувством, но и техникой.

Юбиляции и многочисленные мелодичные украшения напевов (мелизмы), распространившиеся уже в VIII—IX веках, явились в такой же мере уступкой свободному творчеству и народному гению, как и порождение виртуозности певцов — проявлением чисто-музыкального начала, профессионального эстетического звукосозерцания, одинаково отклоняющегося и от культовых заданий, и от народного чувства и рассчитанного на вкус небольшой группы профессиональных ценителей. Замена бессловесно-виртуозной юбиляции позднейшей секвенцией с текстом была именно реакцией вкуса на-

родной массы против вкуса профессионалов.

Ранняя полифония. Органум, как реакция против измельчания стиля.

Ранний полифонизм или органум был несомненно тоже не чем иным, как формой искания монументальных, величественных, соответствующих культу форм, но одновременно чем-то более впечатляющих, более сложным, чем уже приевшийся унисон (монодия). Музыкальная стихия инстинктивно ищет развития, впитывает в себя все возможное, но при этом неминуемо совращается с монументальной простоты стиля. В XI веке в связи с развитием крестовых походов, с оживлением в связи с этим ориентального влияния, а отчасти и благодаря мавританизации Испании мы видим сильные воздействия арабской мелизматики (стиль пения с украшениями) на музыку церкви, которая заражается сильнейшим усложнением системы украшений в мелодии, и это измельчает стиль, делая его вычурным, не соответствующим религиозным настроениям. Одновременно является и органум, дающий нечто новое в музыкальном отношении, но не обладающий мягкостью эстетического впечатления. Два течения — мелизматическое и полифоническое—параллельно развиваются, все более и более усложняясь, каждое в своем духе, с IX по XIV век., и оба все время подвергаются постоянным попыткам церкви обуздать их рост и развитие.

Народная музыка в IX—XII вв.

Этот же рост национального творчества, творчества в недрах масс, приводит к тому, что народная музыка, сначала преследуемая, как греховное занятие, все же постепенно крепнет и развивается. Если церковная музыка работала на массы, но с известным культовым ограничением, то народная музыка, отколовшаяся от церковной, работала исключительно для самого широкого потребления без ограничений.

Вкусовые различия внутри народа в ту пору раннего феодализма были выражены довольно слабо: король и крестьянин в сущности имели тот же тип музыкального вкуса, и появившиеся в VIII в. бродячие скоморохи и жонглеры—профессиональные музыканты, танцоры и фокусники—в сущности удовлетворяли вкусу тех и других. О существе их музыки что-нибудь сказать трудно, но несомненно, что

Жонглеры и скоморохи.

она сильно запечатлелась и в церковных мелодиях — жонглерский напев проникал в церковь. В эту эпоху, можно думать, закладывается фундамент мажор-минорного музыкального восприятия, которому суждено было позднее несколькими веками надолго окрасить музыку своим колоритом, противоположным в существе ладовому эллинистическому звукосозерцанию, и одновременно правильного, симметричного, „тактового“ построения мелодии, с явной периодичностью (куплетностью) напева, имеющей корни в танцовальной музыке народа.

То обстоятельство, что происхождение мажор-минора теснейшим образом связано с наличием инструментального сопровождения песни и что его развитие сильнейшим образом затормозилось в странах, где инструментарий не заслонял чистую песню (напр., в русской равнине), указывает на причины его возникновения. Эти причины сводятся к тональному звукоощущению, к признанию одного звука (тоники) главным, центральным, и других группирующихся кругом него в порядке сродства. Все звуки как бы более или менее „тяготеют“ к этой тонике, самая идея коей по всей вероятности дана примитивным постоянным инструментальным басом (органным пунктом). Детализация инструментального сопровождения до „гармонии“, происшедшая, видимо, позднее, породила идею об основной гармонии (мажорной или минорной, как наиболее простых) — тонической, и неизбежным результатам этого было появление вводных тонов, как наиболее ярко тяготеющих к тонике.

Миннезингеры и трубадуры.

Мажор и минор развивались пока исключительно в сфере народной музыки, в то время как светское творчество, но принадлежащее более привилегированным классам, более связанное с эллинистической культурой церкви и менее — с народными инструментами, обнаруживало склонность к той нейтральной в смысле обозначения тоники музыке, какою являлась церковная. Это творчество рыцарей-поэтов (миннезингеры в Германии, трубадуры во Франции и менестрели в Англии), развившееся к XI веку, одновременно обнаруживает, вместе с мелизматической мелодией церкви, явное влияние семитического

(арабского) Востока (эротика в поэзии, инструментарий — лютня, взятая у арабов, и т. п.). Наиболее быстро прогрессирует развитие мажор-минора в странах с обычным струнным и духовым инструментарием и в плясовой танцовальной музыке. Такими явились Германия и Италия в первую очередь, затем югославянские и скандинавские страны (Польша, Норвегия). В восточной Европе (в России) мажор-минор развивается туго и медленно, и развитие народного мелоса, сначала совпадающее с общеславянским, вскоре меняет направление, что стоит в связи с изоляцией России от Запада, как общеполитической, так и религиозной и экономической, после отрезания торговых прямых путей кочевыми монгольскими племенами.

Развитие многоголосия. Органум.

Полифония, начавшаяся с двухголосного органума (VIII век), характеризуется сначала употреблением, в качестве второго голоса, мелодии, образующей с первой (cantus firmus) консонирующие интервалы в пределах октавы и лада. В Англии он в одно время выродился в гимель — пение параллельными секстами (или терциями), что указывает уже на осознание в эту пору там терции, как консонанса. На континенте долгое время терция допускалась только порой на положении проходящего созвучия, что было следом древнего античного воззрения на терцию как диссонанс. Среди других форм органума можно отметить параллельные, появившиеся в X веке и выражавшиеся в параллельном следовании чистых квинт и кварт (так наз. квинтование), и затем эмбриональные формы многоголосия, заключавшиеся в прибавлении еще к квинтованию верхней октавы, так что получаются ходы пустыми созвучиями из квинты и октавы. Другая форма эмбрионального многоголосия появилась тоже в Англии — это был фобурдон

Фобурдон и дискант.

(XI — XII в.), образовавший ходы параллельными секстаккордами. Постепенно совершенствуясь, органум выработался в дискант (XI век), в котором верхний голос первоначально импровизировался певцом, при чем в так наз. строгом дисканте дозволялись только созвучия октавы и квинты. Видимо, уже в XII веке дискант впитывает в себя некоторые свойства мелизматического пения; он уже импровизируется не „нота против

ноты“, а так, что на одну ноту cantus firmus приходится несколько нот, образующих более свободные (сначала только приходящие и вспомогательные, как бы мелизматические) интервалы. Происхождение третьего голоса повлекло необходимость записи высот более точной, нежели та, которая давалась невмами и заставила выработать постепенно мензуральную систему записи, в которой уже и высота и длительность точно обозначены. Элементы этой записи восходят к X веку, первый опыт был сделан Гукбальдом[1]) из Фландрии (840 — 930), который ввел линейки для обозначения высот, заменив ими начавшие было вводиться, в помощь невмам, буквенные обозначения звуков помощью латинского алфавита. Следы буквенной системы остались в музыке до сих пор в виде наименований тонов (c, d, e, f, g, a, h, в и т. д.), в виде знаков бекара и бемоля, которые первоначально означали си-бекар и си-бемоль, различавшиеся еще греческой теорией, причем первый обозначался квадратным шрифтом (b-carré) а второй круглым (b-molle — мягкий). Невматические следы сохранились в виде знаков групетто и мордентов, трелей и проч. Буквенное обозначение было непрактично, потому что не было наглядно, невмы были наглядны, но не точны, хотя, с другой стороны, допускали очень тонкие оттенки (даже четверти тона). Первоначально линейки послужили только для фиксации определенных тонов, и на них наносился невматический рисунок. Первоначальные усовершенствования в запись были введены автором трактата „Musica Enchiriadis“ (X век), так наз. Лже-Гукбальда и затем Гвидо д'Ареццо[2])

Запись звуков.

(995 — 1050), который все же еще не дошел до записи длительностей.

---

[1]) Гукбальд — монах монастыря С.-Аманда близ Турнэ (род. около 840 г. умер в 930 г.), автор нескольких трактатов о музыке, которые являются, наиболее существенными источниками наших сведений об „органуме“. Г. приписывается изобретение параллельного органума (движение параллельными квартами и квинтами), но вернее, что этот прием был на самом деле только ошибочным выводом последующей практики из теоретических построений Г. Ему же приписывается трактат „Musica Enchiriadis“, в подлинности которого существует ряд сомнений.

[2]) Гвидо д'Ареццо — бенедиктинский монах (род. ок. 995 г., ум. ок. 1050 г.), выдающийся музыкальный ученый, прославившийся между

Система записи высот провела резкую грань между теми звуками, которые попали в поле действия записи, и теми, которые выпали из нее, но существовали на практике в невменном обозначении. Развивавшаяся сильно вплоть до XIV века мелодия с мелизмами дошла до употребления четвертей и третей тонов, в чем нельзя не усмотреть влияния арабской культуры (как и в ставшей в это время популярной лютне, завезенной с Востока), и все эти мелкие украшения стали тем самым в иную плоскость, чем основные „записанные". Они были окрещены общим именем „ложной музыки" (musica falsa или ficta), но некоторые полутоновые повышения основных звуков пытались фиксироваться путем знаков b-carré и b-molle. Самое значение отдельных линеек установлялось знаками, из которых потом выработались современные „ключи" путем их искажения и украшения (орнаментирования) переписчиками.

V. — Мензуральная музыка и строгий стиль.

Запись длительностей. Крупная реформа записи произошла, когда стало возможно точно определить длительность звука. Это было сделано в XII веке парижскими органистами (дискантистами) Леонином и Перотином, которые установили знаки для трех основных длительностей: longa (самая длинная), brevis (вдвое короче) и semibrevis (еще вдвое короче), и соответственно знаки для пауз—молчаний. Это был огромный шаг вперед, хотя в пользу точности записи пришлось первоначально пожертвовать некоторой уже достигнутой в искусстве свободой ритма. Ритм напева был нормирован в довольно узкие рамки в целях удобства записи, при чем отчасти в основу правил легла античная поэтическая ритмика. Повидимому, первоначально мензуральная система

прочим изобретением линейной системы для обозначения высоты тонов. Г. употреблял четыре линейки вместо употреблявшихся уже к его времени двух линий; он пользовался буквенным тонописанием. Ему же приписывают изобретение „сольмизации" и учение о мутации. Наименования тонов, приписываемые обычно Г. (ut, re, mi и т. д.), на самом деле вряд ли представляют его изобретение.

не претендовала на полную точность записи длительности, а только на приблизительное обозначение. Поэтому скоро были введены новые обозначения: с одной стороны, группировка мотива на периодические длительности (так наз. modi), из которых потом образовались наши такты, а с другой еще более детальные знаки длительностей (maxima= две longae, minima, semiminima, fusa и semifusa, все более и более мелкие). Modi были сгруппированы в две большие области—двудольные (tempus imperfectum) и трехдольные (t. perfectum—в связи с догматом о троичности божества). Наибольшего расцвета мензуральная система достигла в школе мензуралистов или старофранцузской (XII—XIII век), при чем из них Иоанн де Гарландиа[1]) (XII в.) первый официально признал терцию за консонанс, а Франкон Старший[2]) (XII в.) и Франкон Кельнский[3]) (XIII в.) сформулировали точно правила мензуральной записи и письма. Движение мензурализма, возникшее из органума, было в сущности существенно полифоническим явлением, направленным в сторону противодействия мелизматической монодии. В связи с этим характерно то, что в этой школе впервые начинают осознаваться устои полифонии, как гармонической независимости голосов. Франконы уже в XII веке запрещают квинтовые и октавные параллелизмы, заповеди, сохранившиеся до последнего времени в катехизисе полифонии, а Маркет Падуанский (XIII в.) рекомендует разрешения диссонансов в консонансы, что дает толчок к осознанию эстетического значения тех и других.

Франконы.

Выработка элементов строгого стиля.

[1]) Иоанн де Гарландиа (род. в 1190 г., год смерти неизвестен) — один из старейших мензуральных писателей, родился в Англии, жил большей частью во Франции, его сочинения содержат ценные сведения о музыке его времени.

[2]) Франкон Старший или Парижский — один из первых установителей правил для мензуральной музыки, ему приписываются трактаты „Ars cantus mensurabilis" и другой, который представляет кодификацию всех правил музыкального искусства в его время.

[3]) Франкон Младший или Кельнский — автор учения об интервалах, сильно двинувший вперед музыкальную теорию; жил несколько позднее первого.

Народная и светская музыка в X—XII вв.

Народная музыка и музыка светская в широком смысле в это время начинает упорно выступать на первый план и смешивается с церковной. Композиторы уже не различаются так точно: они работают зараз и на церковь, и на народ, и на феодальную знать в особенности. Феодализм требует музыки, как атрибута пышности при дворах властителей — он требует песен, как выразителей лести и уважения. Появляется и промежуточный тип — музыка религиозного содержания, но не рассчитанная на церковный ритуал, просто благочестивая музыка, которая не претендует на культовое значение. В этих попытках складываются элементы монументального религиозного искусства, которому, более свободному, чем церковное, суждено было впоследствии дать наиболее яркие достижения. В это время закладываются элементы новых форм: мотетта, рондо и др., самое содержание коих довольно непостоянно и меняется во времени, но общее в них либо полурелигиозный, либо вовсе светский сюжет текста.

Дилетантские формы музыки.

Обратно, народные музыканты, и в особенности нарождающиеся при феодальных дворах дилетанты, тоже не прочь иногда от религиозных сюжетов. Рыцарская поэзия менестрелей, трубадуров и миннезингеров органически дилетантского происхождения и потому отличается значительной свободой стиля музыки. Тут тоже являются понемногу традиции и формы привычного воплощения. Музыка этих дилетантов, под влиянием народного мелоса и арабской культуры, занесенной из крестовых походов, существенно гомофонична, она — в противоположность начинающему развиваться в церквах и в кругах специалистов полифоническому стилю — распадается на мелодию и сопровождение на инструменте и тем закладывает элементы форм будущей гомофонии.

Гомофонический стиль.

Именно эта ее структура делает ее, в связи с светскостью текстов, особо любимой и популярной, — она работает на широкий круг потребителя, тогда как зарождающийся профессионализм работает для постепенно образующегося круга специальных ценителей музыки — звуковых гурманов своего рода. Многие рыцари-певцы

оставили крупные эпические произведения, уподобляясь тут древним бардам, но большая часть ограничивалась творчеством песен куплетного строения, с несравненно ярче, чем в специальной музыке, выраженным периодизмом метрического строения и тенденцией к мажорминору. Дилетантское течение феодалов создало формы канцоны, — любовного содержания или мистического, серены, баллаты и т. п.

Трубадуры и миннезингеры.

Среди этих музыкантов выделились Вильгельм де Пуатье (XII в.), Шателен де Куси (XII), король Наваррский Тибо (XIII), Адал де ла Галь (XIII), Гильом Машо (XIV) во Франции и Готфрид Страсбургский (автор „Тристана и Изольды“), Вальтер фон дер Фогельвейде, Вольфрам фон-Эшенбах (автор „Парсифаля“) в Германии. Наиболее образованные трубадуры пользовались и некоторыми типами многоголосия и составляли как бы переход к профессионалам.

Помимо дилетантства высших классов (рыцарей), музыка, возникавшая в самой народной массе, естественно тоже склонялась к гомофонии, инструментальному сопровождению, периодической форме. Многие песни трубадуров становились, широко популяризируясь, народными напевами, подвергаясь некоторым постепенным импровизационным изменениям в процессе исполнения. Сословие профессионалов-музыкантов, поставляющих музыку для широких масс, возрастает, особенно в местностях, удаленных от влияния римского престола, и в местностях, охваченных ересями, многочисленными в ту эпоху и обычно имевшими национальную, сепаратистскую подкладку.

Организация музыкальных цехов.

Положение музыкантов из непривилегированного сословия было весьма унизительным — в сущности они были почти бесправны, хотя это бесправие было общим явлением для народных масс. Оно было причиной того, что уже с XII века мы видим, что профессиональные исполнители и бродячие музыканты начинают сорганизовываться в свои цехи в целях охраны своих профессиональных интересов. Это способствует их сплочению и поднятию среднего художественного уровня, при чем одновременно

сильно сократилось и самое „бродяжничество“ среди этого сословия — музыканты становятся прикрепленными к одной местности, строго и ревниво оберегают свой потребительский рынок от вторжения инородных элементов. С другой стороны, организация народных музыкантов отделила их от народа и слила их с профессионалами, работавшими на высшие классы, вследствие чего уже с XIV века мы наблюдаем в народной музыке, в особенности во Франции и Германии, сильное понижение творческого пульса. Сильное сословие профессионалов, поставляющее музыку на все вкусы, уничтожает кустарное производство музыки и обращает народную музыку в агломерат искаженных влияний „городской музыки“, — явление, рано или поздно оказывающееся во всех странах.

Дилетанты в буржуазной среде. Мейстерзингеры.

Дилетантизм, развившийся в феодальном классе в виде трубадуров, скоро перекидывается и в другие сословия — прежде всего в горожан, начинающих, в связи с ростом торговли, экономически крепнуть во всей Европе. Как обычно в типично-буржуазной среде, увлечение искусством носило несколько показной характер и развитие самого искусства вылилось в формы виртуозные, технические. Местами, в Германии, эти дилетанты из мелкой и крупной буржуазии об'единялись в своего рода цехи, имевшие уже не профессиональное, а чисто-ритуальное, показательное значение, но имели вид и подобие настоящих цехов. В Германии они получили название мейстерзингеров и развились преимущественно в Страсбурге, Аугсбурге, Мюнхене и Нюренберге. Напевы мейстерзингеров были подобны монодическому мелизматическому пению, но сопровождались инструментальным аккомпанементом. Наиболее знаменитым мейстерзингером был Ганс Сакс из Нюренберга (1494 — 1576), сапожник по профессии.

Музыка Восточной Европы.

Судьбы музыки в Восточной Европе были несколько иные. Эллинистическая культура, впитанная церковным ритуалом, здесь постепенно вырождалась и отмирала, не найдя оплодотворительных соков в новых расах, как было на Западе. Церковный ригоризм восточной церкви был сильнее выражен, чем

в Риме. Но многие черты развивались подобно тому, как на Западе. Проникновение ориентальных (сирийского, еврейского, арабского и др.) мелосов в ритуал церкви было тут сильно заметно, но первое время ему противостоял еще не сдавшийся эллинистический дух церкви. Волна арабизма, возникшая в VII веке благодаря религиозному сдвигу магометанства, оказала сильное влияние как непосредственным воздействием своего мелоса в странах, подпавших исламизму (Египет, Сирия, Палестина, Персия, Кавказ, Сев. Африка, Испания), так и косвенным, ибо перерезка сарацинами морского транзита между Византией и Римом изолировала их друг от друга и нарушила единство церкви, распавшейся на восточную и западную.

Влияние болгар и монголов.

Восточная церковь, распространившаяся через болгар до русской равнины, тут нашла поле для развития музыки культа. Первоначально русское православие следовало болгаро-византийским образцам, взяв оттуда напевы октоиха („осмогласия“) и систему невменных записей, получивших название „крюкового письма“, но очень скоро, в виду перерыва сношений с Византией вследствие татарского нашествия и заполнения степей половцами, русское церковное пение обращается в своего рода „островной“, изолированный вид и начинает развиваться самостоятельно, подвергаясь сильнейшему и уже не контролируемому воздействию народного мелоса, который сам подвергается в это же время влиянию татарской мелодики и финских напевов.

Разрыв с Западом.

Отрезанная от общения с Западом церковная музыка России еще подчеркивает эту оторванность своим представлением о Западе, как о еретической стране („латинская ересь“), почему она остается, при свойственном церкви консерватизме, монодической (унисонной) гораздо дольше, чем на Западе (до XVI века), и при сильном авторитете церкви даже сама влияет на народное творчество (духовные стихи), чего на Западе не наблюдается. Потому этот период развития вовсе не имеет мировое, а лишь местное историческое значение.

Вырождение музыки в Византии и Восточной Европе.

Сама же Византия быстро ориентализируется в музыкальном смысле и вырождается в художественном, особенно с XI века. Центр музыки естественно переносится в музыку светскую, которая во всем Востоке развивается под арабским влиянием. Национальные особенности арабской музыки, существенно гомофонической и не чуждавшейся инструментального сопровождения, сводятся к раннему осознанию хроматизма. Изысканный стиль арабских напевов, с многочисленными мелозматическими украшениями, оказал роковое влияние на весь национальный мелос Востока — ему подпали и евреи, и армяне, и тюркские племена, и египтяне, и персы. Музыка в исламитских странах, не включивших ее в религиозный культ, развивалась исключительно в светской области, как песня и танец. Одновременно наблюдается в странах ислама (преимущ. в Аравии и Персии) большое развитие теории музыки, создавшейся не без влияния эллинизма. Тональная система арабов (так. наз. мессель), развитая Сафиэддином, Альфараби (X в.) и позднее Махмудом Ширази и Абдул Кадиром (XIV в.), заключала в себе 17 тонов в октаве и пользуется интервалами меньшими полутона, в общем же она пошла по линии развития деталей мелодии и не могла создать ни одной предпосылки многоголосия, почему после разложения исламизма музыка эта осталась на всем Востоке в этнографической стадии.

Арабская музыка.

Появление новых типов инструментов.

Частичный перенос центра тяжести в инструментальную музыку вызывает на границе XII — XIII веков значительный прогресс самого инструментария. Уже в IX веке появляются типы струнных смычковых инструментов, виолы (violla, vielle), которые однако развиваются только к XVI веку полностью и прародителем которых является германская фидула и кельтическая кротта. С XIII века занесенная арабами лютня становится наиболее популярным инструментом в светской музыке. Одновременно развивается орган, который до IX века не допускается к церковной музыке и служит только для развлечения и для обучения пению. Первичные органы были с небольшим числом флейтовых труб и очень примитивным механизмом, что затрудняло игру и делало невозможными ни импровизацию, ни полифоническое звукоизвлечение. Начинают в связи с расслоением общественных вкусов на разные тоны намечаться инструменты высшего круга (лютня, орган) и демократические, вполне народные инструменты (фидула, органиструм и др.), при чем для первых создается литература, а вторые должны довольствоваться народным репертуаром. В процессе отбора и специфической борьбы за существование выживают те типы инструментов, которые способны к большим звуковым ресурсам и проще изготовляются, а также те, существование которых подкрепляется созиданием музыки для них. XIV и XV века являются ареной наиболее энергичной борьбы за существование типов, но в пределах XIII века эта борьба еще не достигает значительной силы. Самая музыка еще не настолько развита, чтобы создать самостоятельный инструментальный стиль — инструмент еще не имеет самодовлеющего значения.

„Ars nova“ и строгий стиль.

Развитие мензуральной системы не замедлило сказаться. Ее огромное значение было в том, что после точной фиксации звукового образа явилась возможность осознания звуковых отношений, принципов и рецептов благозвучия. И мы видим действительно с XIII века колоссальную работу в этом отношении — музыка как бы вырвалась в область, где она могла изучать свою собственную природу. На первых порах это было осознание принципов полифонического благозвучия, и тут перспективы были настолько блестящи, что заслонили все другие стороны музыки (тевтоническую, формальную и проч.). В это время выковываются принципы так называемого строгого стиля, обеспечивающие благозвучие самым сложным сочетаниям.

Новое направление получает название ars nova — новое искусство. Новость его в том, что осознанный зву-

ковой материал получил возможность оформления. Звук стал гибким и податливым, ресурсы его воздействия бесконечно умножились, так что огромная, действительно, пропасть лежит между звукосозерцанием прошлого и этим ars nova. В это время образуются принципы контрапункта и его формы — имитации, канон (называемый тогда фугой) — появляется и самое слово „контрапункт". Самая новизна и изобилие возможностей настолько ослепляли музыканта, что естественным является тот сдвиг в схематичность и математичность, который характеризует последующее искусство. Идея интуиции поблекла перед ощущением реального теоретического познания законов благозвучия и следования им. Последующая эпоха характеризуется значительной искусственностью, увлечением, хитростью комбинаций, обращающих музыкальную композицию в род шахматной задачи. Наиболее выдающимися компонистами этого времени, созидающими сословие высоко-квалифицированных профессионалов, являются Филипп де Витри (1270—1330), Иоанн де Мурис[1]) (1300—1370) и Гильом Машо (1284—1369).

Старо-англ. школа. Свой первый расцвет ars nova, или многоголосное профессиональное творчество, обрело в галло-кельтических странах и носителями его были преимущественно английские композиторы (так наз. старо-английская школа), что связано с возрастанием пышности придворной жизни и с расцветом английского могущества. Профессиональное музыкальное искусство, как всегда, склонно концентрироваться в крупных экономических и политических центрах, но расцвет старо-английской школы был обязан еще и тому ослаблению централизующего и цензурующего влияния римского престола, которое стало сказываться с XIV века, в связи с укреплением позиций крупного феодализма. Церковь уже не в силах, даже если бы хотела, противостоять напору все осложняющегося музыкального творчества. В творчестве старо-английской школы характерно широкое уже и открытое применение народных напевов, в качестве cantus firmus, и включение инструментов в ансамбль (органа). Увлечение полифонией и гармонией, естественное вследствие новизны и непочатости этой области, затушевывает временно у композиторов интерес как к звуковой эмоции, так и даже к самому тексту. Часто даже текст не распределялся композитором по нотам, а это предоставлялось исполнителям. Перенос центра тяжести в технику композиции порождает специфическую композиторскую виртуозность, которая, с одной стороны, обогащает музыку и ускоряет темп завоевания области полифонии, ибо композиторы конкурируют друг с другом в преодолении сложнейших заданий, с другой стороны, вообще соответствует тону звукоощущения у крупно-феодального класса, который, выдвинутый на верхи политической жизни, склонен уже меценатствовать и поощрять развитие пышности формы, не ясно разбираясь в содержании и не интересуясь им. Композиторы английской школы, наиболее выдающимися из коих были Дёнстепль[1]) (ум. 1458) и Беншуа[2]) (1400—1478), а также работавший во Франции Дюфэ[3]), были поставщиками музыки (церковной и концертной) в европейском масштабе. В их руках оформился и создался строгий стиль, выковалась мастерская, виртуозная техника сочинения, создались новые формы, частью церковные (месса, мотет), частью светские (мадригал с любовным сюжетом), и образовалась школа профессионализма: композиторы-мастера создавали учеников по своему образу и подобию, появление композиторов перестало быть счастливой случайностью.

---

[1]) Иоанн де Мурис (1300—1370) — английский теоретик, являющийся в сущности основателем учения о „контрапункте". Его трактаты содержат энциклопедию музыкальных представлений его времени.

---

[1]) Дёнстепль (ум. в 1453 г.) — английский контрапунктист, автор многочисленных композиций строгого стиля, многие из которых представляют большое совершенство с точки зрения сложности контрапунктического письма. Большая часть их являются вовсе ненапечатанными и хранятся в списках в разных хранилищах Европы.

[2]) Беншуа (род. ок. 1400 г.) — композитор строгого стиля, часть его сочинений напечатана в самое последнее время, при чем большая часть относится к типу многоголосных песен (шансоны, рондо), но среди них есть и церковные композиции.

[3]) Дюфэ (1400—1474) — младший из плеяды старших контрапунктистов (Дёнстепль—Беншуа—Дюфэ), жил большей частью во Франции.

Нидерландская школа. Дальнейшее развитие переносит центр тяжести в Нидерланды, бывшие тогда сильными экономически и политически. Чисто-географическая позиция тут могла быть в сущности случайна, ибо то или иное местонахождение музыкального центра обусловливалось обычно местонахождением крупного мастера-учителя, кругом которого естественно группировалась школа. В данном случае таким учителем явился Иохим Окенгейм (1430—1520)[1], при котором виртуозность техники полифонии дошла до высшего предела и начала уже впадать в карикатурные формы, отягощаясь совершенно чуждыми искусству подробностями (напр., каноны с загадками, бесконечные, ракоходные и зеркальные и т. п.). Музыка окончательно становится рассудочной, но благозвучной игрой звуковых комбинаций, подчиненных некоторым внешним полуматематическим заданиям. В этом стиле, нашедшем себе широчайший спрос в феодально-клерикальных кругах Франции, Англии, Испании, Италии и вполне соответствовавшем воплощению идеи пышности королевского двора, освободившегося от ригористических притязаний церкви, писали многие авторы[2].

Нотопечатание. Появление в XV веке печатания и гравирования на досках дало повод к изобретению нотопеча-

---

написал очень много композиций, из которых дошло до нас свыше 150, в том числе мессы, магнификаты, мотеты, шансоны. Д. сделал многочисленные усовершенствования в нотном письме, в том числе ввел ноты с белыми головками, употребляющиеся поныне.

[1]) Окенгейм (1430—1520), прозванный „патриархом музыки“, — один из крупнейших представителей нидерландской школы. В его композициях развиваются формы имитационные, в том числе канон, иногда в виде канонической загадки („загадочный канон“), где вступления голосов не обозначены и их надо угадать; жил большей частью во Франции, автор многочисленных композиций, месс, мотетов, шансон, канонов. Его полифонический стиль отличается большой сложностью и запутанностью, он употреблял многосоставные хоры (36-голосный канон), некоторые из них напечатаны в позднейшее время.

[2]) К числу других композиторов нидерландской школы, которые выделились своими трудами, надо отнести: Якова Обрехта (1430—1505), Адама ф.-Фульда (1440—1495), введшего помещение „Cantus firmus“ в верхний голос, Генриха Исаака (ум. в 1517 г.), Генриха Финка, Бюнуа (1440—1492), Иоанна Тинкториса (1435—1510),

тания, что отразилось чрезвычайно сильно на массовом распространении нидерландских композиций: они стали производителями мирового масштаба. Но одновременно в самой среде потребителей, феодальной знати, дотоле относившейся к искусству только с точки зрения пышности, как к детали придворно-церковного быта, начинает пробуждаться как бы индивидуальный вкус, естественно примыкавший к тому дилетантскому, которым отмечено творчество трубадуров и миннезингеров. Влияние народного мелоса и примитивных эстетических воззрений налагается на пышное здание полифонии и сказывается прежде всего в реакции против сложности и бездушности этих пышных звуковых архитектур. От музыки начинают требовать эмоции и изобразительности, существовавших в народном искусстве, и большей органической светскости.

Стремл. к выразительности. Полусветские и светские формы. Первоначально это сказывается в том, что среди профессионалов-мастеров появляются лица, делающие уступки вкусу: вводящие в музыку, вместо строгой полифонии, элементы гармонического, аккордового письма, насыщающие абстрактную прежде мелодию выразительностью. Много черт такого рода дает творчество наиболее гениального из нидерландцев—Жоскена Депре (1450—1521)[1], а в творениях последующих композиторов появляются эмбрионы программной му-

---

который написал трактат о музыке, Ф. Штольцера (1430—1526). Большая часть этих авторов стремились к наивысшей сложности письма и к наполнению музыки „загадочными“ формами и ухищрениями в роде зеркальных, отраженных и иных имитационных форм.

[1]) Жоскен Депре (1450—1521) — гениальный композитор (его имя было на самом деле Иосиф Депретц), который впервые вложил в формальное совершенство музыкальных форм, выработанных нидерландцами, его предшественниками (Окенгеймом, Бюнуа, Тинкторисом), красоту звукового образа и эмоциональную выразительность. О жизни его почти ничего неизвестно, кроме того, что он жил во Франции и Фландрии и был священником под конец жизни. Его композиции, которые почти все напечатаны, состоят из многочисленных месс, мотетов, шансон. В сочинениях Ж. Депре сложность фактуры уступает место благозвучию и стремлению выразить некоторые эмоциональные движения; такой запутанности письма, как у других нидерландцев, в его сочинениях не обнаруживается.

зыки — звуковое изображение уличных криков и шума битвы (у Жаннекена [1]). Мотет вытесняется мадригалом, появившимся, как форма светской хоровой песни, еще в XIII веке, как дань музыки в пользу лирической поэзии, расцветшей тогда гениальными именами Данте и Петрарки. Мадригальная форма в основу взяла тип песни трубадуров, но отличалась полифоническим строением и отсутствием правильной куплетной периодичности; происхождение же мадригала вернее всего от хоровых пасторалей на любовные тексты—чисто-народной формы, развитой в Провансе. Как вполне светская музыка, форма мадригала быстро стала завоевывать те звуковые ресурсы, на которые не покушалась церковная музыка, как не слишком вычурные и не вяжущиеся со стилем. Тут появляются в изобилии хроматизмы (так наз. musica ficta), отклонения в отдаленные лады, исчезает cantus firmus, заменяясь свободными мелодиями, появляются все более ясные намеки на мажор-минорное ладовое строение, с их тяготением к тонике, в противоположность нейтральным в смысле тяготения церковным ладам; наконец, в более поздних формах мадригала начинает вырисовываться главный мелодический голос, а другие сходят до роли гармонического фона. Мадригалы писались для камерного хора в 3—6 голосов—это был как бы камерный стиль той эпохи, в нем композиторы стремились воплотить maximum изысканности и вкуса, в то время как другие хоровые формы, появившиеся тоже в это время (канцонетта, фроттола и пр.), являются более близкими к народной песне и соответственно примитивны по форме. Мадригал с его эротическим содержанием явился отражением спроса на светскую музыку в кругу феодальной аристократии. В нидерландскую эпоху писанием мадригалов выделялись: Виллларт, Аркадельт, Циприан Рорский, Верделот. Орландо Лассо [2])

---

[1]) Любопытные программы сочинения Жаннекена, как „La guerre“, „Jalousie“, „Охота на зайца“, „Охота на оленя“, „Соловей“ и т. д., названы им Inventions, но, видимо, они изолированы и в ближайшем не вызывают подражания.

[2]) Орландо Лассо (Роланд де Латр, 1532—1594) — нидерландец по происхождению и музыкальному образованию, но жил в самых разнообразных странах, один из самых сильных мастеров контрапункта, технику которого он довел до высшей ступени. Его характерными качествами являются грандиозность построения, пользование хроматизмами, введение терции в заключение вещей, тогда как ранее пользовались только унисоном, октавой и квинтой. Он же ввел обозначение темпов в сочинения. Л. писал духовные и светские сочинения, его творчеству принадлежат мессы, мотеты, мадригалы (некоторые светского и даже, в соответствии с нравами эпохи, фривольного содержания). Особой известностью пользовались его „Покаянные псалмы“. Общее число его композиций превышает 2.000 названий.

(Роланд де Латр) является завершителем нидерландского периода и самым монументальным его представителем, соединившим в своей технике все достижения предшественников, вплоть до хроматизма, достигающего у него значительного развития, так что его стиль уже выходит за точные рамки „строгого стиля“, предваряя последующий полифонический „свободный стиль“. Происшедшие на рубеже века крупные исторические и экономические события—открытие Америки, изобретение книгопечатания, религиозная реформация, еще ослабившая позицию римской церкви,—все это уже окрасило творчество Орландо Лассо в тоне эпохи Возрождения. Несмотря на сложность его композиций, в них уже не чувствуется схоластический дух средневековья, столь яркий в староанглийской и ранней нидерландской школе, а чувствуется гений, вдохнутый веком в высоко-развитые и выработанные предыдущим поколением технические формы, которые в это же время находят себе теоретическое обоснование в работах Глареана [1]). В еще более яркой форме веяние Возрождения сказалось в римской школе, которая развилась параллельно нидерландской, но сразу стала во враждебные отношения к схоластике строгого контрапунктизма. Свобод-

Протест против сложности. Римская школа.

---

[1]) Глареан — выдающийся теоретик нидерландской школы, обосновавший ее принципы (1488—1563). Его главная работа — „Додекахардон“, в которой он впервые приходит к идее двенадцатиступенного звукоряда и к мысли о свободной модуляции во все ступени этого звукоряда. Г. установил наименования ладов, упрочившиеся в музыкальной теории надолго, несмотря на их несоответствие их первоначальным значениям в греческой номенклатуре. Г. принадлежал к числу самых образованных лиц своего века, был в дружеских сношениях с Эразмом Роттердамским, Липсиусом и другими гуманистами.

ное песенное начало, задавленное вековым церковным ритуалом, потом погребенное под тяжелыми доспехами полифонии, с яркой силой пробудились на родине Ренесанса—в Италии, в эпоху, когда воскрес индивидуализм и выражающая его идею мелодия. Музыка, освобожденная от схоластики, но сохранившая добытые в историческом процессе познания,—таков был идеал ранней римской школы. Сначала реформа шла по линии церковной музыки, пользуясь тем, что веяния Ренесанса захватили и римскую курию. Наиболее яркий представитель римской школы был Палестрина[1]) (1526—1594), создавший стиль, соединяющий в себе ясность и красоту чисто-музыкального выражения с идеальной контрапунктической техникой. В своих иных сочинениях он уже не чуждался почти гомофонного стиля. В этом смысле Палестрина продолжает линию просветления стиля, очищения его от схоластических заносов, начатую Жоскеном Депре и мадригалистами. Именно в его время слишком сложный стиль полифонии стал вновь вызывать нарекания церковников как несоответствующий идее богослужения. Дело Палестрины, исторически предопределенное ходом явлений, оказалось оттого в случайном согласии с исконными цензурными притязаниями клерикальной партии, что не могло не усилить позицию его искусства.

---

[1]) Палестрина (Джинованни Пьерлуиджи Санте Пренестинус, 1526—1594)—завершитель эпохи строгого стиля и отчасти уже примыкающий сам к римской школе. П. написал огромное количество произведений, главным образом церковных, в небольшой части—светских. Чистый и ясный, значительно упрощенный по сравнению с его предшественниками стиль его композиций был причиной того, что он получил мировую славу, и в частности того, что его музыка была признана католической церковью, как образец церковного стиля полифонии, на которую к этому времени в церкви образовалось гонение, как на несоответствовавшую по своей изысканности и сложности требованиям культа. Палестрина писал отчасти уже гомофонно, как голос мелодии с сопровождением гармонических голосов, его мелодия строго диатонична и почти лишена украшений, характерных для предыдущих нидерландцев, его гармония лишена хроматизма и основана на трезвучиях. Композиции Палестрины: мессы (в том числе наиболее знаменитые „Папы Марчелло“ и „Primi toni“), мотеты, светские мадригалы, „импроперии“, составившие его первоначальную славу по своему ясному стилю. Все сочинения Палестрины напечатаны.

Реконструктивные стремления.

Стремление к связи с античной культурой, характерное для Ренесанса, влечет за собой попытки реконструкции античных типов музыки. Более существенна в этом отношении попытка реконструкции трагедии с музыкой, вылившаяся в форму оперы (см. далее). Но и в области осознания звукового материала любопытны и характерны попытки подобного рода.

К сожалению, интерес к античному миру не был подкреплен тогда знаниями о сущности античного искусства, что было причиной того, что реконструктивные попытки имели довольно фантастическую форму и большею частью выражали под реконструктивными формами чисто-современную идею об обогащении звукового мира новыми ресурсами.

Хроматики.

К числу таких попыток относятся теория и практика композиции Вичентино (XVI век) и его последователей (Джезуальдо ди-Веноза), вводящих диференцированный хроматизм под видом реконструкции ресурсов древних хроматических и энгармонических наклонений. Вичентино, различавший практически диезы от бемолей и вводивший до 22 тонов в октаве, соорудил даже орган и „чембало“ (род клавиакорда) с таким строем, который практически, впрочем, неприемлем из-за его абстрактности, а теоретическое его обоснование было опровергнуто другими теоретиками. Тем не менее сдвиг, „хроматиками“ произведенный, был очень существенен, как выход из системы простых диатонических ладов и как осознание звукового материала в рамках, отличных от средневековых.

Старо-венецианская школа.

Адриан Вилларт (1480—1563) в эту эпоху является родоначальником другой школы—старо-венецианской, развивающейся паралельно с римской и стремящейся в первую очередь к использованию звуковых колоритов голоса и входящего в употребление церковной практики органа. Представители венецианской школы культивировали многохорное письмо и широко использовали звуковые ресурсы органов, что об'яснялось присутствием в венецианском соборе Марка двух органов и двух хоров. Стре-

мление к поддержке хоров звучностью более мощной и пышной вызвало вскоре появление церковных *оркестров*, сначала составленных из *смычковых*, усиленных трубами (тромбонами), бомбардами (фаготами) и флейтами. Весь ансамбль становился органом. В этом полуинструментальном стиле писал Джиованни Габриели (1557—1612), который один из первых *выступил с чисто-инструментальными композициями — сонатами* (от слова suonare—звучать), которые, повидимому, были сначала *простыми аранжировками* для инструментов вокальных композиций и ничем от них по стилю не отличались.

Появление новых групп (буржуазных, мелко-феодальных) на ист. арену. Ослабление клерикализма. Гомофонная музыка.

В это же время развивается *мадригал*, перенесенный на итальянскую почву и тут, на родине великих лириков, достигающий своего расцвета и высшей популярности, как форма, наиболее отвечавшая светскому направлению Ренесанса. Его продукторами были Палестрина, позднее Монтеверда и в особенности *Лука Маренцио*, наиболее характерный в этом отношении. Мадригал получает тональный оттенок, соприкасаясь с народным итальянским напевом, к этому времени уже окончательно оформившим свое мажор-минорное строение. Ряд явлений усугубляет значимость этого момента в истории музыки. *Появляются новые инструменты*, занесенная с востока *лютня*, выработавшаяся из fidul'a, скрипка и виола и клавесин, при чем лютня становится исключительно популярной благодаря легкости обучения на ней игре. *Музыка демократизируется* — из церкви и дворца переселяется в простые дома средних граждан, при чем ясно, что она не может удержаться на полифонической высоте не только потому, что личное, индивидуальное музыкальное чувство стремилось определенно к лирической песне, но и потому, что хоры и органы были не по средствам в частных домах. Развитие инструментария шло навстречу этому демократическому сдвигу, обусловленному тем, что освобожденное от гнета церкви население ринулось в жизненные удовольствия, в частности — музыку. Но то *осознание гармонии*, которого достигла музыка за время своего полифонического развития, осталось при новой, инструментальной, эпохе: отныне лютня аккомпанирует мелодии не примитивной нотой или унисоном, а гармонией, в которую рудиментировались второстепенные голоса мадригала. Огромная популярность мадригалов заставляла часто *транспонировать их для голоса соло с лютней*, при чем эти переделки облегчили переход к гомофонии, к аккордовому сопровождению, уже как самостоятельному творческому явлению. В связи с этим развитием аккордового сопровождения теоретик *Царлино*[1] (1517—1590), идя навстречу требованию жизни, *создает учение о гармонии*, понятие о которой выкристаллизовывается из осознания полифонических сочетаний, и новая теория идет на смену уже совсем устаревшей и безнадежно отставшей от музыкальной практики греческой теории, а *Виадана* (род. 1564) вводит уже пение с определенным гармоническим аккомпанементом *органа*. Дальнейшие шаги делает так наз. *флорентийская реформа*, зародившаяся, как и следует ожидать, в дилетантской *мелко-феодальной среде* и перенесшая центр тяжести из контрапунктов и хоровых массивов в *пение соло с аккомпанементом*, как более естественное, более выразительное и менее связанное с церковной традицией, а кроме того, более доступное частным лицам, *экономически более жизненное*. В числе деталей нового направления, быстро распространяющегося, ибо оно как раз соответствовало широкому любительскому вкусу массы, предпочитающей свободную песню, мы находим мадригалистов *Луку Маренцио*, певцов Гамелена, Каччини, поэта Ринуччини и других, требовавших от музыки, в связи с запросами своей среды, выразительности и возможной простоты сопровождения, при которой главная мелодия не

---

[1]) *Царлино* (1517—1590) — выдающийся теоретик, итальянец по происхождению; создал учение о гармонии, явившееся на смену полифоническому взгляду на аккорд, как на результат стечения мелодических линий. Он впервые установил „натуральный" строй, основанный на интервале „большой терции". Царлино пользовался математическими предпосылками акустики в своих построениях. Ему же приписывают упрочение понятия „генерал-баса" или цифрованного баса, хотя это мнение оспаривается многими.

заглушалась бы другими голосами. Общинно-церковное начало, господствовавшее в века средневековой теократии и отразившееся сначала в равноправии голосов унисона, а потом в равенстве значения голосов полифонии, уступает место бурному индивидуалистическому началу, отображающемуся в присвоении центра внимания к одному мелодическому голосу и затушевывании всех остальных.

Одновременно текст начинает налагать на музыку требование соответствия с собой, что уже логически вытекало из культа выразительности. Пока музыка, составлявшая часть ритуала, должна была высказывать только абстрактное возвышенное чувство, когда чувственность мелоса считалась позором,— выразительность не могла развиться, и нужно было для этого крушение теократического миросозерцания. В связи с требованиями выразительности в мелодии появляются экспрессивные оттенки динамики и способствующая более легкому усвоению мотива периодическая структура из первичных ритмических ячеек—тактов. Музыка ритмизируется, перенося центр интереса из организации и осознания созвучий в организацию и осознание временного течения (формы, мелодии) звуков.

Цифрованный бас.

Падение интереса к сопровождающим мелодию голосам не замедлило выразиться внешне в том, что требование точности их записи понизилось, в сопровождении важен был тип гармонии, а не детали ее голосоведения. Это высказалось в появлении в XVI веке цифрованного баса (так наз. генерал-баса), т.-е. сокращенной записи типа гармонии (обозначался только нижний голос и тип гармонии—цифрами), сохранявшейся в музыке вплоть до того времени, когда развитие и детализация гармонической фигурации побудили вновь к точной записи аккомпанемента (XVIII век).

Цифрованный бас возник, видимо, в процессе практики, когда потребовалась поддержка органом ансамблей хоровых и зарождающихся инструментальных. Партия этого поддерживавшего и игравшего роль дирижирующего инструмента органа (или позднее—клавесина) писалась, как рабочая, техническая партия, сокращенно, цифрами, и это обыкновение осталось, когда уже не было надобности в поддержке ансамбля, но когда пониженный интерес к полифонии наводил на мысль о сокращенной записи аккомпанемента.

Оратория.

Развитие новых элементов в музыке породило развитие хода новых форм музыкального воплощения и новых инструментов. В области полуцерковной музыки рождается оратория, происшедшая из благочестивых развлечений в виде чтения „священного писания". Для большего впечатления рассказ полагался частью на музыку. Первоначальная оратория не выходила из этого типа. Одновременно появляется опера, как драматическое представление с музыкой, возникшая из народных и полународных драм (comoedia del arte, водевиль и проч.), развитых еще ранее, в XIII веке, и тоже сопровождавшихся отдельными музыкальными номерами (песнями, плясками). На формование оперы не осталось без влияния увлечение того времени античным миром и в частности античной трагедией, реконструкцию которой думали видеть в опере, что повлекло обоснование главных элементов оперного целого (арий, образовавшихся из монологов, и хоров, заместивших хор античной трагедии); но искаженное представление XVI века о существе античной трагедии и слишком тесная преемственность от средневековых форм драматического действия (comoedia del arte, „водевили" трубадуров, мистерии) обратили оперу первых веков Ренесанса в музыкальную декламацию, или речитатив, первоначальное назначение которой было просто наиболее точная звуковая передача естественных интонаций речи. Зародившаяся в дворянских салонах на почве чисто-теоретического желания реконструировать в феодальных условиях XVI века художественную пышность Эллады, опера, которая первоначально именовалась melodrama, drama per musica и drama lyrica, родилась в сухих и абстрактных формах, не представлявших сначала художественности. Это об'яснялось как теоретическим ее происхождением в полулитературной среде, так и отсутствием яркого дарования в области мелодии у первых ее представителей.

Появление оперы.

Первая опера появилась в 1594 г.—это была „Дафна" с музыкой

Пери, и вызвала громадный энтузиазм в том слое, который в эпоху возрождения формировал общественно-художественное мнение,—в мелкой феодальной аристократии. Одновременно получает силу и виртуозное течение, гонимое в церкви ритуалом и увидевшее в опере подходящую арену для развития возможностей блестящего пения, что было обусловлено наличием значительного кадра певцов, искавших случая проявить свое внешнее искусство. Речитативный стиль уступает место колоратурно-виртуозному и ариозному, в которых на первом месте уже чисто-звуковое очарование, а не драматические задания — певец начинает получать преобладание над актером.

Новый инструментарий.

Новые требования к музыке создают новые инструменты, развивающиеся из прежних типов путем постепенного усложнения и усовершенствования. В органе, уже давно употреблявшемся для поддержки хорового ансамбля в церкви, вводятся технические усовершенствования (уменьшение размера клавиш, большая легкость удара), облегчающие игру на нем и тем способствующие его распространению. В нем начинается развитие количества разных регистров и увеличение его звукового впечатления. В связи с этим немедленно увеличивается число органистов-виртуозов и появляется специальная литература для органа. Огромное значение получил орган, как инструмент, способный к реализации полифонии силами одного лица и тем способствовавший развитию импровизации в полифонических формах и громадному шагу вперед в сознании музыкальной природы аккордов и звуковых сочетаний, невозможной, пока композитор лишен был живого импровизационного соприкосновения с полифонией.

Развитие органа.

Громадное значение орган и родственный ему по полифоническим способностям клавикорд получил из-за того, что ему пришлось играть естественную роль дирижирующего инструмента,—он под-

Органист-дирижер и клавесинист-дирижер.

держивал певцов и ансамбль инструментов единой волей артиста и не давал им разойтись. Отсюда же — та большая роль, которую органист и клавесинист стал играть в музыке, как тип

наиболее культурного и профессионально развитого музыканта. Первоначальное управление ансамблем путем условных движений рук (хейрономия), распространенное в эпоху невм и в период музыкальной безграмотности, уступает место управлению путем игры на клавишном инструменте. Хейрономия, служившая в сущности живой невматической записью, рассчитанной на самую низкую звуковую сознательность в среде хора и исполнителей инструментальных партий, становится ненужной и от нее остаются в практике управления „оркестром“ только условные движения головы и рук (иногда вооруженных палкой или связкой нот), облегчающие вступление голосов и дающие общий темп и ритм. До Баха включительно поддерживающий орган (клавесин) был необходимым элементом ансамбля, и только XVIII век выводит его из этой роли. В это время создается свободный стиль контрапункта, в сильной степени связанный с клавишной техникой органа, несравненно более подвижный, чем вокальный, связанный в подвижности условиями голосового аппарата и импровизационным путем достигший значительно большей ширины в законах благозвучия.

Свободный стиль, обусловленный инструментализмом.

В области органа виртуозность создается уже к XVI веку, при чем одновременно развиваются имитационные формы в чисто-инструментальной области — фуга и канон. Развитие органной конструкции создало чисто-инструментальный стиль, обходившийся уже вовсе без вокального элемента и без слова, до тех пор органически слитого с музыкой. Чисто-профессиональное стремление к усложнению стиля и к умножению возможностей техники, уже не находившее опоры в каноническом церковном ритуале, изгоняемое из светской музыки течением гомофонизма и мелодизма, которые с ним не были совместимы, нашло себе приют в инструментальной полифонии, сначала в органной литературе. В Италии этот стиль развивается более свободно, в Германии же, где религиозная реформация наложила некоторый аскетический оттенок на направление искусства, развитие профессиональной композиторской виртуозности облекается в более строгие рамки и протекает не без влияния традиций

прежнего музыкального профессионализма, выливаясь в форму полифонической обработки хорала, который заменяет прежний католический cantus firmus. Представителем итальянского органно-полифонического профессионализма является гениальный Фрескобальди [1]), композитор и виртуоз, создавший школу органной импровизации; в Германии—Шейдт и его ученик Фробергер.

Клавишные типы инструментов. Орган не мог, как инструмент чересчур громоздкий, вполне удовлетворить спросу умножающихся профессионалов, — требовалось настоятельно появление инструмента, который, сохраняя возможность импровизации и полифонические ресурсы, мог умещаться в меньшем об'еме и быть портативнее. Этому техническому заданию удовлетворил клавикорд, изобретенный в начале XVI века, при чем его преимущество перед органом еще было в способности давать оттенки силы, что находилось и в связи с требованием века от экспрессии. Вместе с клавикордом появляются многочисленные типы виржиналей, спинетов и клавицитериев, которые все выражают одно и то же стремление—создать небольшой, портативный, но полифонический инструмент. В последующей борьбе за существование выживают из этой породы инструментов те типы, которые обнаруживали наиболее задатки к беглости и экспрессии. Еще более легкая, чем у органа, клавиатура клавишных струнных инструментов послужила причиной дальнейшего облегчения стиля композиции и проявлению элемента технической виртуозности (беглости). Как и следует ожидать, клавишные инструменты распространяются сначала в мелко-феодальных и буржуазных слоях благодаря своей сравнительно легкой технике и готовой настройке, не требовавшей от исполнителя слуха в такой степени, как грифовые инструменты. Очагом их появления была Англия, что сказалось на том, что первоначальное распространение их ярче всего сказалось именно там, и при дворе Елисаветы (1558—1603) виржинали пользовались уже огромной популярностью и создали специфическую литературу (Бёрд, Морлей, Дж. Булль XVI в.). Постепенно лютня, бывшая в начале Ренесанса модным инструментом, уступает место клавишным типам, более полнозвучным и способным к более детализованной виртуозности, и, вытесненная из профессиональной музыкальной литературы, отходит в плоскость демократических инструментов, обслуживающих в своих вариететах (гитара, мандолина) народные массы, не склонные к чистому инструментализму и потому не заинтересованные в клавишных инструментах.

[1]) Фрескобальди (1588—1653) — основатель органной техники и первый в свое время виртуоз на этом инструменте. Он существенно развил форму фуги и написал много сочинений, из которых вокальные имеют сравнительно меньшее значение, а главное значение принадлежит органным композициям и сочинениям для фортепиано.

В эту же эпоху развиваются типы смычковых (виол), которые уже в XV веке выделяются среди инструментов наибольшей экспрессивностью, близостью к голосу и силой звучания. Типы скрипки и других струнных выкристаллизовываются к XVI веку, когда появляются величайшие, до сих пор не превзойденные мастера конструкции (тиролец Тифенбрюкер, итальянцы Амати и Страдивари XVI—XVII века).

С появлением клавишных инструментов наступает существенный сдвиг в звуковом созерцании, заключающийся в том, что постепенно осознаются хроматические ступени, уже не в порядке опоры на тоны основные (вводные тона) и не в порядке модуляционных сдвигов. Коль скоро звук стал соответствовать клавише и стал способным вызываться когда угодно с точностью и без напряжения слуха, соблазн более свободного употребления хроматических звуков, или „musica ficta“, стал гораздо больше. Одновременно выплыла проблема упорядочения получившегося в распоряжении хроматического звукового материала, который сначала был акустически координирован только с основной гаммой до-мажор (белые клавиши). В борьбе между желанием сохранить максимум хроматических ступеней и техническими неудобствами такого многозвучия выработалась постепенно

Темперация. темперация, начало коей относится к 1500 году, когда теоретически была осознана возможность ограничиться 12-ю звуками в октаве для обслуживания ближайших тональностей, и завершение

коей свершилось в 1700 году, когда был выработан равномерный строй из 12 полутонов, приблизительно соответствующих наиболее часто употребляемым звукам. Тогда же сформировался и современный тип клавиатуры с 5 черными и 7 белыми клавишами. Появление клавишных инструментов способствовало в высшей степени прояснению понятия тональности и идеи модуляции, т. е. перенесения строя на другие высоты. Одновременно был нанесен решительный удар церковным ладам, окрепшим в сфере теоретизирования, и в музыке начинается решительное торжество „европейских“ ладов с тонической ориентировкой и вводными тонами, находимыми интуитивно и ранее, но в сфере полифонической импровизационной возможности на клавишных инструментах сразу окрепшими. Первоначально, впрочем, с мажором и минором не связывается современных нам настроений (мажор — радость минор — печаль), и их введение характерно только как выражение тяготения к гармоническому созвуку (мажорный и минорный аккорд). Таким образом чисто-технический момент изобретения клавиатурных инструментов породил ряд художественных сдвигов в области прояснения звукового сознания и утверждения современного гармонического строя.

Тем не менее виртуозность в этой сфере развивается позднее (XVII в.), а первоначально скрипки и виолы, породившие позднейшие типы виолончели и баса, преимущественно применяются в инструментальном ансамбле, появление которого в музыке относится к XV—XVI веку и который явился как одно из выражений того стремления к наивысшей пышности стиля, которое вообще характерно для искусства Возрождения и расцветом обязано развитию просвещенного меценатства в среде феодалов, видевших в этом укрепление своей классовой позиции в противовес клерикализму, разгромленному в борьбе и ослабевшему от экономических причин, породивших и реформацию. Инструментальные ансамбли первого времени не распределяют между отдельными инструментами партий детально — инструменты участвуют „en masse“, имея целью не колористические задания, а простое увеличение мощности звука. Основную массу инструментов составляют вначале смычковые, иногда

лютни, к ним прибавляются вскоре деревянные духовые (флейты, фаготы, свирели), потом — тромбоны и трубы, развивающиеся к XVI веку.

Развитие ранней оперы.

С этими инструментальными и формальными ресурсами музыка оперы, первоначально основанная на примитивном речитативе и скудном инструментальном аккомпанементе, постепенно усложняется, впитывая в себя прежние формы мадригала и хоровую технику полифонии. Уже первое поколение оперных авторов (Пери, Каччини) имеет формы речитатива, ариозо — для передачи лирических настроений, хоров, которые имели еще гомофонный склад, снисходя к полулюбительскому уровню первых оперных исполнителей. Монтеверде [1] (1561—1613) дает значительный сдвиг опере и музыке вообще, вводя большую свободу гармонии (свободный доминантский аккорд), расширив применение оркестра, изобретя некоторые колористические эффекты драматизированной звучности (тремоло в струнных), а главное — сумев влить истинно вдохновенное содержание в дотоле мертвые, в сущности только теоретические схемы drama per musica. Вместе с хроматиками в роде Вичентино и Джезуальдо, разбивавшими последними ударами вековые твердыни церковных ладов, Монтеверде кладет первые солидные камни здания мажор-минорного лада. Его последователи (Кавалли, Кариссими, Чести) создают настоящий стиль оперного представления, которое, как вполне отвечавшее запросам века и новым классам, выдвигаемым на авансцену исторического процесса — горожанам, начинает,

[1] Монтеверде (1568—1613) — замечательный новатор своего времени, введший свободное употребление доминантсептаккорда, ранее употреблявшегося только как приготовленный аккорд, изобретший ряд оркестровых эффектов (тремоло, пользование тембрами отдельных инструментов и т. д.). Монтеверде родился в Кремоне; жил в Италии всю жизнь. Его сочинения — главным образом оперы („Орфей“ 1609, „Арианна“ 1609, музыка к драме „Маддалена“ 1627, „Андромеда“ 1618, „Il combattimento del Tancredo e Clorinda“, 1624, пьеса наполовину драма, наполовину рассказ, „Похищение Прозерпины“ 1630, балеты „Ballo delle ingrate“ и „Tirsi et Clori“). Из более поздних опер М. до нас дошли „Ulysses“ и „Poppea“ (1641). Кроме того, М. написал ряд месс, мотетов, псалмов, литаний.

сформировавшись в Италии, совершать победное шествие по всей Европе.

Реформация и ее воздействие.

Движение Ренесанса, связанное с выдвиганием мелкого феодала и торговой буржуазии, во всех странах имело примерно тот же профиль развития, как и на родине у себя — в Италии. В Германии и Франции религиозная реформация и связанная с нею борьба на долгое время задержали развитие искусства в той степени, как оно развивалось в Италии. Реформированная церковь была порой настроена весьма антагонистически к светскому искусству, иногда доходя до прямого гонения (пуритане), в области же культовой музыки она не менее католицизма накладывала ритуальное стеснение на свободу творчества. Помимо того, реформированная церковь была носительницей идеологии иных классов, ибо в корне своем была демократическим движением, направленным против феодальных устоев. Эти новые классы не могли не нести культуры менее утонченной, более грубой, чем в своем роде изысканная феодальная культура.

Демократические влияния.

Демократическая церковь создала и демократические напевы для своего ритуала, при чем это свершилось в форме прямого заимствования народных мотивов для нужд церкви, к песням был подставлен духовный текст, и едва ли это не было сделано в агитационных целях. Таким образом создался протестантский хорал, имевший все общие черты с народным мелосом,

Хорал.

в том числе куплетное строение. Протестантская церковь, не имевшая вначале профессиональных певчих, всей общиной певшая хоралы, способствовала тому, что очень скоро хорал протестантский постигла та же участь, как и древние грегорианские напевы — их ритмическое разнообразие, не отраженное в записи (пелись большей частью по слуху, при условии малой музыкальной культурности участников), постепенно утрачивалось, и отдельные звуки имели тенденцию стать равными по долготе. В итоге к XVII веку хорал выродился в последо-

Ритмическое вырождение хорала.

вания разных по длительности тонов, что делало его удобнее для исполнения мало-музыкальной толпой, следившей только за

текстом и мало заинтересованной в красоте звучания. Но в связи с полифоническими достижениями предыдущей музыкальной культуры протестантский хорал явился существенно многоголосым и притом гармонического стиля, ибо народная песня уже усвоила себе к XV веку гармонико-мелодический склад. Орган, как ритуальный инструмент, перешел в протестантскую церковь, ибо именно он должен был давать гармонический фон мелодии хорала, певшейся прихожанами унисоном. Органист стал в церкви естественно единственным музыкальным профессионалом среди всех, и мы видим формирование школ музыки (пения, игры на органе) именно кругом органиста, получающего огромный моральный авторитет, и, с другой стороны, мы видим, что естественное в профессионале стремление к виртуозности, не могущее отразиться в любительской среде прихожан, выливается в форму развития хоральных импровизаций и вообще виртуозного органного стиля, в котором ритуальная идея, олицетворяемая хоралом, подвергается профессиональной переработке. Этот стиль, обусловленный специфическим значением органиста в протестантском культе, формируется в XVI и XVII веках (Фробергер, Керль, Пахебель) и создает славу германскому органному мастерству, в то же время образовывая постепенно основные линии свободного контрапунктического стиля, существенно связанного с клавишными инструментами (органом).

В связи с повышением религиозного пульса, вызванным реформацией, получают развитие формы полуцерковной музыки — музыка к псалмам, оратории, которые к этому времени заимствовали от оперы ряд драматических черт и почти всю музыкальную форму, пассионы — частный вид ораторий, развившийся из средневековых мистерий, заимствовавший из оратории форму, а из ритуала церкви — участие хорала. Первоначальные германские композиторы послереформационного времени находятся под сильнейшим влиянием нидерландской школы, с одной стороны, откуда они берут профессиональную виртуозность полифонии, а с другой стороны, родственных нидерландцам итальянцев римской школы и старо-венецианской, учениками которой они являлись. Из

этих ранних композиторов наиболее значителен Генрих Шютц (1585—1672), созидающий формы пассион и ораторий. В то же время и влияние полифонической музыки, зародившейся в Италии, сказывается в созидании формы культурной песни (романса), идущей на смену устаревшему камерному мадригалу, который в Германии, где после реформации вкусы сильно демократизируются, не мог развиться, а романс (Lied) успешно прививается, находя художественный сбыт даже в народной массе. Создателем этого жанра Lied, имевшим и потом такое существенное значение в германском искусстве, является Генрих Альберт (1604—1668), бывший и поэтом, так что его деятельность как бы продолжает линию творчества миннезингеров, но уже без феодально-классового характера, свойственного последним.

VI. — Свободный стиль.

Сильное развитие профессионализма в XVII веке.

Дальнейшее развитие оперы обусловлено огромным спросом, родившимся на этот вид искусства, соединивший в себе все виды привлекательности: и звуковую выразительность, и драматический интерес действия и смысла, и спектакли. Среди крупной торговой буржуазии и феодальной знати опера стала наиболее популярным типом музыкального творчества, при чем то значительное

Вокалисты.

распространение вокального профессионализма, которое имело место в Италии, еще усилило ее значение: в опере певец получал возможность наиболее рельефного и многостороннего самопроявления. Это преимущество скоро заставило перенести центр интереса в опере именно к певцу, его голосу, его виртуозности. XVII век отмечен именно этим течением, гипертрофией вокального профессионализма и влиянием его на оперу. Самый профессионализм при свойственной веку жестокости нравов приобретал чудовищный характер и карикатурные формы. Увлечение вокальной виртуозностью, в связи с тем, что женщинам в спектаклях не считалось приличным выступать, повлекло зарождение явления кастратов-певцов, вырабатывавших в себе высокие (женские) голоса огромной силы и техники. Первоначальное стремление в опере к силе драматического воздействия уступает место стремлению к наиболее полному проявлению виртуозности певца. Драматический элемент и смысл оттесняются на задний план, и вокальная виртуозность, завладевающая музыкальным рынком сбыта, держит композиторов в подчинении своим требованиям. Але-

Неаполитанская школа.

ксандр Скарлатти[1]) (1659—1725) является первым провозвестником нового течения, основанного на культе звукового наслаждения, но у него художественный такт заставлял еще держать в некотором равновесии отдельные элементы оперного целого. У его учеников и последователей, образовавших так называемую неаполитанскую школу, Дуранте[2]), Лео, Порпора[3]) и Перголезе[4]) виртуозность все более выпирает, заслоняя смысл и часто даже музыкальную красоту. Музыкальное развитие, помимо мелодии, сводится до минимума. Неа-

---

[1]) Александр Скарлатти (1659—1725) — основатель неаполитанской школы, родился в Сицилии, жил все время в Италии, умер в Неаполе; чрезвычайно плодовитый композитор, написавший 106 опер, около 200 месс и много кантат для голоса соло с сопровождением и со скрипкой, оратории, пассионы, псалмы, мотеты, мадригалы, серенады, 14 камерных дуэтов, токкаты для органа и фортепиано. Лишь незначительное количество из этого неимоверного числа было напечатано. Из его опер заслуживают упоминания „Розаура“ (1690), „Теодора“, „Пирр и Деметрий“, „Тигран“ (в ней введен почти классический уже состав оркестра), „Гривельда“.

[2]) Дуранте (1684—1755) — автор опер, в которых стиль неаполитанской оперы (Скарлатти) сочетается с контрапунктическим искусством римской школы. Д. написал 13 месс, 16 псалмов, 16 мотетов, мадригалы, гимны и фортепианные сонаты.

[3]) Порпора (1686—1766) — автор опер „Берениса“, „Евмена“, „Фарамондо“, „Аделаида“, „Аннибал“ и „Митридат“; всего опер он написал 46. Кроме них, им написаны церковные сочинения и оратории, инструментальные композиции (сонаты для скрипки с басом, камерная симфония для двух скрипок, фуги для фортепиано). П. известен, как один из крупнейших соперников Генделя в Лондоне, куда он был приглашен, как представитель итальянской оперы.

[4]) Перголезе (1710—1736) — безвременно скончавшийся композитор, автор 13 комических опер и прославленной на весь мир „Stabat mater“.

политанские композиторы, продуцирующие специально виртуозную оперу, работают в контакте со вкусом века и феодально-аристократической среды, в мировом масштабе, поставляя оперную музыку во все страны Европы (Франция, Германия, Англия, Россия), как необходимый ингредиент пышности дворов королей, вельмож и буржуазных тузов (гамбургская опера), при чем постепенно вырождаются в качестве своей музыкальной продукции. Их стиль заметно не меняется даже до порога XIX века, когда умерли последние представители этого направления, оказавшего огромное влияние на музыку почти всех стран, включительно до России.

Обратное воздействие оперы на церковную музыку не замедлило сказаться в той же Италии, где серьезный стиль музыки, воспитавшийся в профессиональных традициях полифонизма, взятого по наследию римской школы, претерпел сильный сдвиг в пользу большей мелодичности и драматизации. От оперы сюда переходят достижения в сфере экспрессии и колористики. С одной стороны, это способствовало усилению художественных ресурсов воздействия, с другой же — лишало строгости стиля. Композиторы этого направления образуют так называемую новвенецианскую школу, и среди них наибольшее значение получили Лотти [1]) (1667—1740), Марчелло (1686—1739), Кальдара [2]) (1671 — 1763) и Галуппи [3]) (1706—1784), насадивший этот стиль в России.

Нововенецианская школа.

---

[1]) Лотти (1667–1740) — один из наиболее крупных композиторов итальянских школ, автор многих опер и многих композиций церковной музыки; родился в Ганновере и жил большей частью в Италии. Его композиции отмечены печатью сильной индивидуальности и до сих пор способны производить сильное впечатление. Его оперы: „Джиустина", „Асканий", „Теофан"; общее число их 17.

[2]) Кальдара (1671–1763) — композитор, произведения которого в свое время считались обладающими максимальной „выразительностью". Он написал многочисленные оперы, оратории и церковные сочинения.

[3]) Галуппи (1706–1734) — композитор, оказавший сильное влияние на русскую музыку, так как был долго в России и оставил тут ряд учеников, в том числе знаменитого Бортнянского.

Французская опера в XVII в.

Почти все дворы Европы прельстились блеском оперного искусства Италии. Первоначально приглашались просто известные итальянские авторы для культуры на новых местах. Так, во Францию была приглашена итальянская опера в 1645 г., в Россию — почти веком спустя, в 1735 г. Но всюду наблюдалась тенденция претворить в национальном смысле оперное искусство. Во Франции, переживавшей тогда эпоху расцвета королевской власти, итальянец Люлли [1]) (1633—1687) оказывается насадителем оперного национализма, который мог пышно расцвести благодаря сильной меценатской поддержке двора. На французской почве и в связи со свойственным французам рационализмом виртуозно-мелодический стиль типичной итальянской оперы не мог получить популярности. Литература того времени властно диктовала вкусы классицизма и строгости стиля: драматическая правда стала на первом месте, и Люлли имеет большую заслугу именно в том, что он сумел в оперный мелос вложить элементы декламативного по существу мелоса французской народной песни. Пафос и характерная ритмика французского языка наложили немедленно на оперу свой оттенок. Французы, по существу не склонные к напевности, изгнали из оперы и доминирующую мелодию и колоратуру, перенеся центр тяжести в речитатив и хоры. Шедший по стопам Люлли Ж. Ф. Рамо [2]) (1683—1764) остался верен этим принципам в опере, продиктованным всецело вкусом потребляющего круга французской аристократии.

Гамбургская опера.

В Германии опера сначала появляется в чисто-буржуазной среде, в связи

---

[1]) Люлли (1633–1687) — итальянец по происхождению, акклиматизировавшийся во Франции, создал французскую серьезную оперу. Его наиболее выдающиеся сочинения: „Кадм и Гермиона", „Персей", „Фаэтон", „Ацис и Галатея". Кроме опер, он писал церковные сочинения.

[2]) Рамо (1683–1764) — замечательный композитор, который интересен и как теоретик, положивший начало новому (современному) учению о гармонии, основанному на обертонах. Его оперы (числом 22) составляют центр его творчества; среди них наиболее интересны: „Пигмалион", „Анакреон", „Кастор и Поллукс", „Ипполит и Арикия". Кроме того, он писал сочинения для фортепиано, кантаты и мотеты. Его фортепианные сочинения снабжены ценными примечаниями по педагогике.

с той экономической разрухой, которая постигла феодальные круги после реформации. В Гамбурге, в среде крупной торговой буржуазии, зарождается оперное дело (1678), которое почти на полвека концентрирует в этом месте пульс музыкальной жизни всей страны. Гамбургская опера развилась на подражании итальянской опере, но вкус потребителей-горожан наложил на нее колорит большей простоватости, *грубости стиля*. Националистические тенденции германской музыки не замедлили проявиться и тут же сказались в сюжетах и в типе мелоса. *Кейзер* и *Маттесон* были наиболее значительные из поставщиков музыки для этой сцены, которая, впрочем, была обусловлена слишком случайным и непрочным оттого меценатством и скоро утратила свой первичный национальный отпечаток, уступив место *итальянской опере*, соответствовавшей вкусу более обширных масс и еще раньше свившей себе оседлость и обеспечившей сбыт своих продуктов в других городах Германии. Постепенно крепнущий германский мелкий феодализм, тянувшийся за мировыми дворами Европы, не очень склонный к национализму, обнаруживал большую склонность к модной во всем мире неаполитанской виртуозной опере. Победа итальянской оперы над национальной — гамбургской—была отражением победы феодализма над кратковременным политическим значением торговой буржуазии. Национальное же течение, опиравшееся на народные протестантские массы, нашло себе выражение в могучем расцвете церковного стиля и его ответвлений.

Английская опера XVII в.

В Англии опера культивируется сначала гениальным *Перселлем* (1658—1695) и благодаря ему достигает национального значения: он пишет оперы на английском языке и на английские сюжеты. После клавесинистов Берда, Морлея и Булля он является наиболее ярким и уже последним представителем самобытного английского музыкального гения. Религиозная реформация, наложившая свою печать на английский тип чувствования, здесь не могла, как в Германии, в эту эпоху создать монументальное духовное искусство, что об'ясняется в равной мере как прочным феодальным бытом, так и сравнительно незначительным напряжением самого творчества. Но общий вкус музыкального потребителя, видимо, склонялся, как и в Германии, *не в пользу национальной оперы*, а скорее в пользу национального *полуцерковного искусства*, отвечающего историческому смыслу реформированной церкви, и в сторону полу-увеселительной, полу-этикетной *итальянской* оперы, которая была „принята" во всех дворах Европы. Уже немедлечно после Перселля итальянская опера захватывает английскую сцену, оставаясь на ней почти до нашего времени.

В восточной Европе темп музыкального развития сильно отстал. Западно-славянская область (Польша, Чехия),

Музыка восточной Европы после Возрождения.

находившаяся в известном контакте с Европой, проходила эпигонически приблизительно те же стадии развития, при чем в Чехии, при большой музыкальности нации, обнаруживается *весьма высокий средний уровень профессионального развития* даже в XVI веке.

Чехия. Венгрия.

Реформация, захватившая Чехию (гуситы), породила тут много характерных музыкальных явлений, при чем многие созданные гуситами напевы перешли, в качестве хоралов, в германскую музыку. В народной музыке славян Западного края наблюдается в это же время ряд специфических черт, разделяющих их от восточной группы (русских) и от южных (болгары, сербы). Последние *почти вовсе не образуют культурной музыки*, что об'ясняется бедностью стран и гнетом наводнивших край *тюркских племен завоевателей* Византии; народный их мелос обнаруживает *влияние итальянского*. Напротив, у чехов и поляков сильнее *германские* и *венгерские* влияния. Первые сказываются в уничтожении народных ладов с диатоническим уклоном и в водворении мажор-минора с правильными периодизмами, вторые — в более острой ритмике и в предпочтительно танцовально-инструментальном уклоне стиля. Сама *Венгрия*, стоявшая в сфере европейских культурных воздействий, но весьма отличная от соседей этнографически (ориентальный расовый тип) и очень музыкальная по типу, имела ту выгоду в профиле своего музыкального развития, что *церковность*, столь сильно оказывавшая влияние на музыку Запада,

совершенно не коснулась ее, и потому ее музыка развивалась в пределах гомофонии и инструментализма, по линии народной, впитывая в себя все, что появлялось на Западе, но не тормозя свое развитие догмами, чуждыми искусству. Этим об'ясняется то, что уже к XVI веку венгерская музыка представляется очень специфичной как по хроматическому колориту мелоса, в чем нельзя не видеть влияние восточного музыкального искусства (арабов и евреев), так и по затейливой и синкопированной ритмике, своим развитием обязанной большому значению танца в народе. Более всего влияние этой свободной ритмики и мелодии сказалось в польской народной музыке, которая заимствует у венгров и инструментарий (в том числе скрипку) и общий тип свободы от церковности.

Россия. Засилье церкви.

В это же время в России мы наблюдаем, напротив, сильнейшее засилье византийской церковности (система октоиха или осмогласия), которое начинается с момента экономического и религиозного влияния Константинополя. Это прежде всего задерживает развитие народного мелоса, который порой подвергается прямым гонениям со стороны духовенства, берущего музыку в полное обладание культа и строго выдерживающего ее в примитивно-мелодическом состоянии. Русская музыка в церкви в это время усваивает от Византии не только основные напевы, но и более аскетическое отношение к искусству, чем на Западе, и большую разобщенность с почти заглушенным народным родником. Тем не менее уже к XII веку русская народность оказывается в состоянии наложить некоторый свой специфический оттенок на церковные напевы. Длительное засилье мелодии, которое в России длится до XVI века, об'ясняется еще малым развитием культуры в стране, разобщенной от Европы нашествием степных племен и отчасти собственной национально-религиозной замкнутостью, мешавшими обмену культурных ценностей с Западом. Это же обусловливает то, что в России церковная музыка резко отрывается от народной и образует вполне автономную линию развития, которая до

XVII века глушит народное творчество, а после падения церковного засилья и образования связи с Европой не имеет силы влиять на народную и на культурную музыку ни в какой степени, отчего и культурные значения самой церковной музыки сводятся к минимуму.

Влияние финского и татарского мелоса.

Оттесняемая кочевниками на север, русская песня в период XI—XIII веков подвергается сильному воздействию татарского и финского мелосов, сообщающих великорусской песне ее более заунывный и метрически свободный, нежели у западных славян, колорит. Подобно музыке других европейских племен, русская песня с древних времен обнаруживает зачатки специфического полифонизма (так называемые подголоски), который начинает проникать и в церковность под именем строчного пения (XVI век). Но медленный темп развития характерен для русской музыки вплоть до XVII века, когда ряд препон, отделявших Россию от Запада, падает, в том числе сильное влияние религиозной унии с католиками и наладившаяся торгово-экономическая связь с Польшей облегчают поступление в Россию некоторых музыкальных продуктов Запада. Сначала влияние Европы сказывается в Украине (XVI—XVII век), более тесно соприкоснувшейся с Европой—туда проникает мензуральная нотная грамота и полифоническое церковное пение (партесное пение—от слова partes—партии, по которым пели), делающееся скоро общеупотребительным к XVII веку по всей России и лишь в старообрядческих сектах не принятое, как отмеченное влиянием католицизма. В этом состоянии Россию застает еще более тесное экономическое сообщение с Западом при Петре I, когда музыка с Запада начинает уже искусственно и отчасти насильственно ввозиться к русским в целях обслуживания потребностей и вкусов стремившихся к европеизации дворянских сфер. Первые музыканты и первая музыка, ввезенная в Россию, были в связи с чисто-техническими условиями—голландские и шведские.

Полифонизм в русской музыке.

Связь с Европой в XVII веке и импорт заграничной музыки.

В роли насадителей западной музыкальной культуры фигурируют первое время шведские пленные и случайно заезжие гости. Это разрозненное влияние уступает место в XVIII веке систематическому влиянию неаполитанской оперной школы, ввезенной в 1735 г. в Петербург в лице Фр. Арайя[1]), по примеру сделавших то же несколько ранее других европейских дворов, а потом Паэзиэлло[2]) и Сарти.

Измельчание форм и кристаллизация их.

Процесс проникновения музыкального искусства в слои более мелких феодалов и зажиточных граждан, сменивших, в качестве потребителей, круг церковного ритуала, и затем крупных вельмож-феодалов не мог не отразиться на измельчании самых форм музыкального творчества. Частное лицо не обладало средствами держать оркестры и хоры — его естественная склонность была к камерному стилю, который первоначально выливался в форму лютневого аккомпанемента и лютневой игры, а потом, с изобретением клавикорда, который отвечал полифоническим возможностям, стал преимущественно выражаться в форме разнообразной клавишной музыки, к началу XVIII века пышно расцветшей во всей Европе, и в форме простейших инструментальных и полувокальных ансамблей. В это время создается ряд новых инструментальных форм, преимущественно вырастающих из танцовальных форм, ранее бывших единственным видом чисто-инструментальной музыки. Танцы, отчасти чисто-народные, отчасти феодализированные („рыцарские"), получившие известные изменения во вкусах дворянской и буржуазной среды, были первыми типами инструментальной музыки и из них

[1]) Арайя (1700 — 1767) — композитор, любопытный тем, что имел большое влияние на судьбы развития русской музыки, так как приглашен был к русскому двору в 1737 году и, проведши в Петербурге 24 года, написал там ряд опер, многие на русские сюжеты и даже тексты.

[2]) Паэзиэлло (1741—1816) — был придворным композитором при русском дворе Екатерины II так же, как Сарти (1729—1802). Оба они имели сильное влияние на развитие русского оперного и церковного искусства.

развились формы сонат и сюит (партит). Соната первоначально обозначала пробную инструментальную пьесу, для которых существовали также и наименования „симфонии" и „канцоны". Сюита представляла серию танцев для инструментов. Стиль этих композиций был смешанный, частью полифонический (для более крупных ансамблей и для клавишных инструментов), частью типично гомофонический, в котором даже гармония не выписывалась, а только намечалась („генерал-бас"). В XVI веке мы имеем уже сильно развитую систему инструментальных форм. Сюита, постепенно эволюционируя и усложняясь, дает первотип циклических (многочастных) композиций, составленных из ряда отдельных пьес, сопоставляемых по принципу эстетического контраста. Из нее потом развилась позднейшая (многочастная` соната. Крупные ансамбли, сжимаясь до минимума в процессе приспособления к камерным условиям, дали начало скрипичным сонатам и сонатам-трио, где один или два главных голоса являлись концертирующими, а клавишный инструмент играл роль аккомпаниатора. Клавишные инструменты при своей способности к многоголосию сумели удержать в инструментальных формах как наследие полифонии, так и преимущества гомофонического сложения.

Виртуозность в инструментальной музыке.

С XVI века, в связи с развитием виртуозности во все растущей профессиональной среде, эта виртуозность начинает заражать и инструментальную сферу, в виде скрипки и клавикорда главным образом, и этой растущей виртуозности обязаны мы появлением типа концертов (состязаний) и концертирующих сонат в XVI и XVII веках. Инструментальные формы камерного типа, всюду вызванные к жизни сходными условиями (умножение и измельчание очагов исполнения музыки), развиваются всюду в Европе почти одинаково, при чем в странах с преобладанием католицизма (Франции, Италии) это развитие заслоняет развитие органной музыки, более неподатливой к прогрессу в условиях католического ритуала, и в Германии, напротив, первое время мы наблюдаем огромный рост именно органной литературы, процветавшей под гостеприимной сенью протестантского хорала. В Италии

Клавесинисты. Доменико Скарлатти[1]) (1685—1757), сын Александра Скарлатти, в Германии — Кунау, во Франции — Фр. Куперен (1668—1733), в Англии еще ранее того Бёрд, Морлей и Дж. Булль (1563—1628) созидают инструментальный интимный стиль, в то время как виртуозы на скрипке Тартини и Корелли созидают виртуозный стиль смычковых инструментов. Стремление к виртуозности вызывает появление в музыке быстрых пассажей, а преемственность от лютневого стиля игры в связи с общими причинами, требовавшими как от лютни, так и от клавикорда с их кратким звуком какой-либо художественной компенсации за эту краткость, вызвала к жизни расцвет мелизматических украшений (морденты, трели, групеты), которые делаются характерным атрибутом клавесинно-клавикордного стиля вплоть до конца XVIII века.

Изоляция светской музыки. Музыка в эту эпоху выравнивается под влиянием того, что, начиная с XVI века, церковная композиция в строгом смысле слова (т.-е. музыка для церковного употребления) отрывается от остальной музыки и как бы замыкается в свою сферу, где подвергается уже только влияниям требований ритуала и среднего вкуса клерикальной массы. Музыка же в более специальном смысле слова, включая сюда и музыку вполне светскую (инструментальная, вокальная, опера) и полудуховную (формы, возникшие в лоне ритуала, но в нем не ужившиеся), в том числе оратории, пассионы, духовные арии, ассимилируя в себя уже без контроля со стороны церкви все достижения техники и выразительности, вырабатывается в некоторый средний стиль, который единообразен в пределах каждой из вновь откристаллизовавшихся форм (ария, соната, танцовальные типы, полифонические формы), но не

[1]) Доменико Скарлатти (1685—1757) знаменит главным образом своими фортепианными композициями, в частности сонатами (одночастными), которые предваряли позднейший классический стиль инструментальной музыки. Общее число его сочинений простирается свыше 400. Кроме фортепианных композиций, он написал органные и также оперы (известнейшая — „Нарцисс").

меняется существенно при перемене светского сюжета на духовный и обратно. Не наблюдается в эту эпоху и сколько-нибудь существенных национальных отличий в области культурной музыки, что об'ясняется более или менее интернациональным характером дворянского класса, являвшегося законодателем вкуса и потребителем. Формы рыцарских танцев (сарабанда, жига, гавот, менуэт, аллемайда), входившие в сюиты, хотя и были обусловлены возникновением из народных танцев, но они были настолько ассимилированы и преображены вкусом аристократии, что совершенно утратили и исказили первотипы. Равнение вкусов происходило в сфере оперы на итальянцев, в сфере же инструментальной выработался некоторый интернациональный стиль культурной музыки, который только в Германии подвергался незначительному националистическому воздействию в области религиозного хорального напева. В вокальной музыке лишь текст и техника просодии придавали некоторое различие манере вокального изложения в разных странах (патетическая напевность в Италии, декламационность во Франции). Таким образом получилось, что и оперный стиль выкристаллизовывается в чисто-музыкальном отношении в некоторые традиционные формы и манеры, становящиеся как бы обязательными. Таким стилем писались оперы Галле и Грауном (1701—1759) в Германии, в манере и традициях неаполитанской школы, Скарлатти, Генделем в Англии, где он стал преемником создателя национальной оперы Перселля.

Существенным моментом эпохи является присвоение эмоциональных характеристик мажору и минору, которые до той поры не были определены. Мажор становится символом бодрого настроения, минор же — печального. Первое время проведение этих характеристик еще не отличается последовательностью, — полное прояснение стиля в этом отношении совершается лишь в классическую эпоху.

Расцвет музыки в Германии после 30-летней войны. То особое положение, в которое попала Германия с сильно захватившей ее религиозной борьбой, способствовавшей процессу демократизации и обмену музыкальных веществ с народными массами, с ее окрепшей в борьбе и художественно терпимой протестантской церковью, наконец,

с ее слабой сравнительно феодальной властью, необычайно способствовало укреплению могучего музыкального профессионализма. Прекращение 30-летней войны послужило как бы сигналом расцвета, и в Германии мы немедленно видим зарождение великих органистов и мастеров органно-церковной композиции,—Рейнкена (1623—1722) и Букстегуде [1]) (1669—1707), которые создают тип и стиль хоральных органных обработок и свободной полифонической органной композиции, не смогшей развиться в романских странах, где органист не имел такого профессионального значения. Эти авторы-виртуозы предваряют появление Баха [2]) (1685 — 1750) и Генделя [3]) (1685—1759), впитавших в себя все достижения полифонии и гомофонии, выработанные итальянским, германским и нидерландским искусством прошлого, и как бы завершающих оттого эпоху развития стиля музыкального

[1]) Букстегуде (1669—1707) — один из величайших предшественников Баха, композитор, выработавший органный стиль и органную виртуозность. Его сочинения в общих чертах похожи на баховские, но отличаются большим диатонизмом и некоторой грубостью структуры. Он написал много композиций, в том числе и вокальные, но сохранились только 5 свадебных песен, сонаты для скрипки, органные композиции и кантаты.

[2]) Бах, Иоганн-Себастиан (1685—1750) — жил все время в Германии. Количество его произведений огромно. Им написаны для фортепиано „Wohltemperiertes Clavier" и ряд сборников сюит, партит и других композиций, органные обработки хоралов, органные прелюдии, токкаты и фуги (из них наиболее знамениты фантазия и фуга c-moll, прелюдия и фуга a-moll, „пассакалия" и токката d-moll), пассионы по Матфею и по Иоанну (другие пассионы его, повидимому, потеряны), много месс (наиболее знаменитая — h-moll-ая), ряд крупных церковных сочинений (среди них известны „Рождественская оратория" и „Магнификат"), огромное число кантат (свыше 200). Общее собрание его сочинений издано сначала „Обществом Баха" („Bach-Gesellschaft"), а позднее — Брейткопфом.

[3]) Гендель (1685—1759) родился в Галле, жил большей частью в Лондоне, где и умер, при чем англичане считают его за своего национального композитора. Сочинения Генделя очень многочисленны, они относятся к типу опер (в историческом аспекте имеют меньшее значение) и ораторий (в них — центр его композиции). Его оперы, в которых он продолжал линию творчества итальянского письма, — „Радамист", „Сцевола", „Флоридант", „Цезарь", „Тамерлан", „Роделинда", „Адмет", „Риккардо I", „Толемео", „Лотарио", „Партенопе", „Сосарма", „Орландо" и др. Его оратории очень многочисленны и написаны преимущественно в последний, наиболее зрелый период его жизни. Из них самыми знаменитыми являются „Мессия", „Самсон", „Иисус Навин", „Иевфай". Кроме того, им написано много инструментальных сочинений для фортепиано, органа и струнных, в том числе его оркестровые концерты, органные концерты, фантазии и фуги, 6 „концерти гросси", скрипичные сонаты и фортепианные вещи. Эти сочинения большей частью написаны до 1740 года.

ренесанса. Оба — и Бах и Гендель — ровесники по летам, прежде всего высоко-квалифицированные профессионалы мастера в сфере музыки (оба — первоклассные органисты и клавесинисты) и оба необычайно плодовитые творцы. Гендель является мастером более интернационального колорита и связан в сфере своего музыкального творчества с широким европейским рынком светского потребителя музыки, дворов коронованных лиц, вельмож и магнатов. Он часто меняет свое положение в Европе, переселяясь из страны в страну и всюду вбирая в свое творчество последние достижения музыкальных ресурсов, продуцируя преимущественно оперу, как наиболее модный продукт, при чем тут он находится в преимущественной сфере влияния неаполитанской школы, — торжественную кантату, создаваемую спросом на этот тип музыки в высокоаристократическом кругу, и ораторию, в которую переносит все оперные музыкальные ресурсы. Переселившись в Англию, Гендель насаждает там оперный стиль, отвечающий спросу высшего круга, а под конец жизни—монументальный стиль оратории, развитие и спрос на который обусловлен реформационным сдвигом в Англии и тем благочестивым и торжественным настроением, которое в это время распространилось в английском высшем обществе и сохранилось почти до наших дней. Именно в ораториальном стиле, где и мелодика и светлая, торжественная, свойственная Генделю, полифония могли найти полное свое применение, Гендель достиг своего кульминационного пункта творчества, хотя и не чуждался и интимных, камерных форм (сюиты, сонаты, концерты) и чисто-инструментальной оркестровой сферы (concerti grossi). Его колоссальная слава много обязана и тому, что он попал в страну, где отсутствие крупного музыкального творческого дара ощущалось тем болезненнее, что возра-

стающая пышность династии и крепнущая в феодальных кругах национальная идея настоятельно требовали отражения в торжествующем и торжественном искусстве. В соответствии с этим Англия признала германца Генделя своим композитором с тем большим правом, что он действительно отдал ей большую часть жизни и почти все творчество. Но это признание не устраняет характерного интернационализма Генделя, который, как указано было уже выше, обусловливался вообще стилем эпохи и малым различием типов спроса в разных странах и только в исключительных случаях давал заметные националистические результаты.

В противоположность Генделю, работавшему на спрос широкого европейского рынка, Иоганн-Себастьян Бах работает в замкнутом рынке религиозного искусства, изредка выходя из него для продукции на строго профессиональный рынок квалифицированных музыкантов, В виду того, что самый рынок подобного рода был насыщен вполне, огромная масса творений Баха явилась как бы перепроизводством, которое не имело значения для современности и могло дать насыщение рынка лишь расширенного, более широкого, рынка будущего. Огромная продукция Баха с избытком покрывала то, что требовали от него религиозный культ и небольшая профессиональная среда, оттого Бах оказался одним из первых композиторов, сознательно работавших для будущего, даже без надежды на полную оценку творчества при жизни. Такого рода ориентация на будущее, при колоссальной технике Баха, позволила ему развить в сильной степени хроматизм и энгармонизм, вытекавший из художественно использованного приближенного строя клавесинных инструментов (органа и клавесина), который незадолго перед тем (в 1700) был принципиально установлен Веркмейстером под наименованием равномерной темперации. Памятником этой фазы явились 48 прелюдий и фуг Баха во всех тонах, составивших так наз. „Wohltemperiertes Clavier" (хорошо настроенное ф-пиано), как бы опыт художественного запечатления нового строя, дававшего возможность интонирования с достаточной точностью во всех тональностях, что ранее было невозможно. Равным образом

Бах отметил и художественно запечатлел „энгармонические возможности", открывавшиеся в новом строе, при перемене взгляда на созвучие. Наибольшее внимание Бах уделил контрапунктическим формам — фуге, канону и более свободному имитационному стилю, хотя он не чуждался и чистых гомофонических заданий. Сферы, в которых он работал, были предопределены его ролью церковного органиста и сводились к камерному стилю (сонаты, сюиты, где он продолжает стиль итальянских основателей инструментализма и Кунау), концертам для крупных ансамблей, органным сочинениям и произведениям монументального религиозного стиля (пассионы: „Matthäus-Passion" и „Johannes-Passion", мессы, в том числе гениальная h-moll-ная, кантаты и оратории). Вместе с Генделем Бах является завершителем свободного полифонического стиля. Ослабление церковности в среде протестантизма, развитие мелкого феодализма в Германии и связанный с последней формацией феодализма вкус к музыке увеселительной, приятной, неглубокой, менее волнующей, чем услаждающей, — вкус, обусловленный классовой эстетикой феодальных групп, требовавших угождения и увеселения со стороны искусства,—все это чрезвычайно сильно повлияло на судьбу баховского творчества после его смерти. Оно вовсе не рассчитано было на эту легкую эстетику, и потому спрос на него сразу пал,—Бах в поколении композиторов второй половины XVIII века вовсе не является высоко ценимой фигурой. Более значения сохраняет Гендель, работавший в контакте с вкусами века, отчего и влияние его на ближайшее поколение композиторов (классики) больше баховского. Возрождение Баха, как признанного властителя музыкальных дум, может состояться лишь гораздо позднее, уже в век романтизма, когда создаются новые вкусовые группы в среде интеллектуальной буржуазии (XIX век). Ближайшие же к жизни Баха и Генделя годы проходят под знаком ликвидации чистой полифонии, которая решительно вытесняется из светской музыки и сохраняется (и то не полностью) лишь в церковно-ораториальном стиле.

Дальнейшее освежение стиля наступило в сущности под влиянием развития самой идеи оперы. Опера, начав-

шаяся как реставрация античной трагедии, сохранила в своей окончательной форме чрезвычайно мало общего с последней. Связующим звеном был преимущественно легендарно-героический сюжет, который сначала брался из античной мифологии, а потом в виду чуждости последней вкусам потребителя стал уступать место национальной легенде, дававшей, кроме того, пищу и национальному чувству. Вовлечение в круг потребителей оперы мелкого дворянина и буржуа-горожанина, демократизировавшее оперу, вызвало смещение вкуса в сторону от героической легенды, которая и не могла вызвать особого сочувствия в среде горожан, настроенных более реально, да и у феодальных групп она, случайно возникшая на почве воспоминаний об античной трагедии, более существовала по инерции. С другой стороны, абстрактность легенды и жажда иметь в опере нечто более близкое к жизни вызывает к жизни комическую оперу, обнаруживающую преемственность не столько от античной комедии, сколько от „водевилей“ народной драмы. Колыбелью комической оперы была та же Италия, и ее основателями были композиторы неаполитанской школы (Перголезе и Логрошино), при чем первоначальным импульсом к ее созданию была веселая пародия на серьезную оперу, выдержанная в тонах народных сценических представлений. Новая опера с веселым сюжетом и бойкой музыкой, более близкой к простым народным напевам, быстро завоевывает симпатии публики, пониманию среднего уровня которой гораздо ближе, чем торжественно-условная серьезная опера. Комическая опера проникает в средине XVIII века во Францию, где она порождает немедленно подражания, при чем музыкальные потребители распадаются на две враждующие группы — буффонистов (сторонников комической оперы) и антибуффонистов (приверженцев серьезного стиля). Не удивительно, что комическая опера одержала в итоге верх, ибо, во-первых, серьезная опера к тому времени успела сильно выродиться — она, наводненная и искаженная виртуозными тенденциями певцов, совершенно перестала быть театром и драмой, обратившись в костюмированный концерт, где сюжет из античной или иной героической жизни был лишь

Комическая опера.

внешним и слабым предлогом для проявления виртуозных качеств певцов. Французы с их любовью к драме и к слову естественно предпочли более драматически и логически обоснованную комическую оперу, тем более, что она имела предков в самой Франции в виде полународных „водевилей“ с вставными песенками и что общий вкус эпохи (созревание феодализма) клонился к невежеству развлекательному, а не серьезному, и хотя опера уже сделала уступки этому, став ареной виртуозности и предав забвению сюжет и логику, но комическая опера была более радикальным решением. Первоначальная французская комическая опера, помимо типа сюжета, полагала свое различие от серьезной в том, что речитатив в ней уступил место простому диалогу, что приближало ее к старому водевилю. В этом тоне писали оперы Дуни (1709—1775), Филидор [1] (1726—1795), Гретри (1741—1813) [2] и Монсиньи (1721—1817), и в их руках комическая опера обратилась в ряд арий и ансамблей, разделенных разговорным диалогом.

Французская комическая опера XVIII в.

Появившись в Германии, итальянская опера-buffa быстро уничтожила национальную „гамбургскую оперу“, пришедшись более по вкусу самой публике, создавшей гамбургскую сцену, т.-е. торговой буржуазии. Немедленно создаются подражания на национальной почве, получающие название Singspiel, тоже с диалогом вместо речитатива. На германской почве очень скоро Singspiel теряет свой первоначальный характер комедии и начинает просто обозначать форму оперы с диалогом. Позднейшие комические оперы германских композиторов (А. Гиллера, Диттерсдорфа, Бенда и пр.) далеко не всегда были комедиями, а часто заключали в себе трагический и легендарный даже сюжет.

Идеологическая непрочность позиции серьезной оперы немедленно должна была вызвать попытки ее реаби-

---

[1] Филидор (1726—1795) — знаменитый еще как шахматист, автор многих комических опер, среди которых лучшие „Le marechal ferrant“ (1761) и „Эрнелинда“ (1767), всего их 23.

[2] Гретри (1741—1813) — автор многих опер, приближающихся уже к позднейшему типу оперетты. Среди них наибольшую популярность имеет „Ричард Львиное Сердце“.

литации, как достойного типа музыкального произведения.

Трагическая опера во Франции. Глук.

Виртуозность и презрение к смыслу слова были главными причинами вырождения оперы, и эти именно качества должны были быть парализованы и отброшены. Реакция в сфере серьезной оперы в пользу ее реконструкции в драму воплотилась в фигуре Глука[1]) (1714—1787), который, начав писать в стиле неаполитанской школы, скоро вынужден был поставить перед оперой проблемы соответствия с текстом и подчиненности музыки драматическому заданию. Свои взгляды он воплотил в опере „Орфей" и „Альцеста" (1767), обнаруживающей влияние стиля Генделя. Глук первый ставит сознательно вопрос о соответствиях настроения музыки с текстуальными моментами, подчеркивая тем изобразительный момент музыки. Взгляды Глука, мало шедшие ко вкусам австрийских феодалов, где он по началу развернул свою деятельность, заставили его искать применения своих идей в Париже, где оперы Люлли и Рамо уже имели склонность к приближению к драме и к подчинению музыки тексту. И действительно, его опера „Ифигения в Авлиде" (1774) имела огромный успех и вызвала обострение борьбы двух уже ранее намечавшихся групп — сторонников итальянизма и виртуозности и сторонников псевдоклассического направления серьезной оперы — Люлли и Рамо. Первые выписали даже специально итальянца Пиччини[2]) в противовес Глуку, отчего эта борьба в данной стадии получила наименование распри „глукистов и пиччинистов". В состязании на написание оперы „Ифигения в Тавриде" Глук получил признание победителя, что, впрочем, более об'яснялось превосходством его личного дарования. Во всяком случае Глуку

[1]) Глук (1714—1787) родился в Германии, но деятельность его главным образом связана с Францией, где он продолжал линию серьезной оперы, заложенной Люлли. Его наиболее выдающиеся произведения — „Орфей", „Альцеста" (1767), „Ифигения в Авлиде" (1774), „Ифигения в Тавриде" (1779).

[2]) Пиччини (1728—1800) известен, как соперник Глука в Париже, автор многих комических опер, в которых он сильно расширил форму. Менее удачны его опыты в области серьезной оперы („Роланд", „Ифигения").

удалось доказать жизненность оперы-трагедии, очищенной от виртуозности и засилья звукового элемента. По его стопам в сущности пошла вся дальнейшая оперная музыка, тогда как комическая опера во Франции и Италии подверглась скорому вырождению, сказавшемуся уже в следующем столетии.

VII.—Эпоха классицизма.

Эмбрионы классицизма.

Та линия постепенного измельчания, которая продиктована была замкнутостью вкуса потребителя в феодальные рамки, в связи с переносом технически профессионального внимания на звуковое очарование, вызвала явление классицизма, существенно связанного с профессиональным бытом музыканта в эпоху перед французской революцией. Один из низших служителей придворного штата, профессионал-музыкант, должен был поставлять определенное число произведений, удовлетворяющих требованиям аристократического круга. Эти условия нивелировали вкус, проникали сознание и одновременно форсировали композиторскую технику. В связи с этим падает церковный и ораториальный стиль и расцветает камерный ансамбль, соло полифонических инструментов типа клавесина, которые одновременно сильно совершенствуются технически, а в более крупных центрах создается светский оркестровый стиль. В начале XVIII века Кристофори изобретает фортепиано смолоточками, которое, постепенно совершенствуясь, оттесняет клавесин с его слабым звуком, неспособным к нюансировке.

Усовершенствование клавишных инструментов.

Это оказывает существенное влияние на стиль композиции. Сколько-нибудь крупные музыкальные явления неминуемо оказываются связанными с крупными столичными центрами, где может создаться опера, либо симфоническое исполнение, при чем очень много зависит просто от степени меценатства влиятельных людей в данном месте, ибо в итоге никакая концертная и музыкальная деятельность, кроме оперы, не окупалась и всею тяжестью ложилась на мецената. В течение этого времени получают

оттого преимущественное развитие чисто-инструментальные формы, получающие постепенно все более сложную структуру. Процесс упрощения гармонического материала и сведения на нет полифонии компенсируется развитием структуры форм. Последние увеличиваются в об'еме, появляются сложные формы с несколькими темами, идущие на смену простой песенности первых сонат и сюит и на смену имитационным формам полифонизма.

Выработка сонаты.

К середине XVIII века складывается сонатная форма, выработавшаяся путем сопоставления контрастирующих эпизодов как внутри части (строение сонатного allegro), так и в соединении между собой частей (форма сонаты: allegro—adagio-menuetto—finale-rondo, где чередуются и темпы, и настроения от серьезных до танцовальных). Принцип гомофонической многотемности оказывается способным спаять воедино очень длительные музыкальные организмы, так что хотя эта эпоха характеризуется продиктованным спросом века измельчанием содержания, то зато профессиональное мастерство в это время компенсирует это измельчание расширением и утончением формы. Сонатная форма, созидающаяся усилиями Ф.-Э. Баха[1]), И.-Х. Баха[2]), В.-Ф. Баха[3]) (1710 1884), Боккерини, Гайдна (1732 — 1809) и Моцарта (1756 — 1791), целиком пере-

[1]) Ф.-Э. Бах (1714—1788) — сын Иоганна-Себастиана, создатель классического стиля инструментальной музыки („приятной" или „галантной"), написал огромное количество произведений (свыше 20 пьес для фортепиано), писал и в области церковной музыки (пассионы, кантаты, оратории), но тут его творчество имеет менее значения. Его фортепианные сочинения (сонаты, концерты, отдельные пьесы) составили его славу и до сих пор не потеряли значения, а его трактат о фортепианной игре в свое время был классическим и исчерпывающим сочинением педагогического характера.

[2]) Иоганн-Христиан Бах (1735—1782) — младший сын Себастиана, жил преимущественно в Англии, написал много опер итальянского типа, при чем в свое время пользовался известностью больше, чем кто бы то ни было из Бахов. Он способствовал развитию инструментального сонатного стиля на ряду с Гайдном и Моцартом.

[3]) Вильгельм-Фридеман Бах (1710—1884) — наиболее даровитый из сыновей Баха, его композиции относятся преимущественно к области фортепианной музыки, большая часть их утеряна, изданы лишь

носится и в камерный ансамбль (квартеты, трио, сонаты) и в оркестровую область (симфонии, форма которой установлена впервые точно Гайдном; до него этим именем назывались самые различные формы, вплоть до оркестровых интерлюдий в операх).

Классический период.

Ф. Э. Бах созидает стиль изложения для фортепиано, начинающего конкурировать с клавесином и вытесняющего из обихода музыки громоздкий орган. Он первый, как и Боккерини, начинает точно выписывать фигуративные элементы гармонического сопровождения, ставшие уже существенными при развившемся разнообразии фигураций и усложнении гармонической ткани, что стоит в связи с постепенным исчезновением приема и метода continuo, т.-е. органа или клавесина, постоянно поддерживающего ансамбль.

В связи с этим созиданием формовых типов из инструментальной музыки исчезает сплошной имитационный стиль, оставаясь только для отдельных моментов; вкус эпохи диктует приятное разнообразие, смену настроений, ритмов, не допускавшуюся при имитационном стиле, культуру контрастов, и в связи с этим выдвигает стройность тектоники и ясность восприятия целой формы, разложенной на ряды аналогов и контрастов. Стремление к точности и ясности стиля и все растущее разнообразие в фигурациях понемногу вытесняет систему цифрованного баса, заменяющегося детально выписанными гармониями и фигурациями. Эта эпоха во многом аналогична эпохе прояснения полифонического стиля при Палестрине и вызвана сходными изменениями вкусовых групп (и тут и там смена клерикально-церковных вкусов на феодальные).

Гайдн.

Гайдн[1]), который главным образом явился созидателем всех этих кристаллизованных и проясненных форм, коснулся, кроме того, нацио-

немногие. Его бродячий образ жизни был причиной того, что творчество его не дало тех результатов, на которые могло бы рассчитывать по своему напряжению и дарованию.

[1]) Гайдн (1732—1809), проживший большую часть жизни в Вене, но посещавший и Англию, оставил колоссальное количество произведений, первые из которых предваряют Моцарта по стилю, но в последних он

нально-немецкого песенного родника. Это произошло тоже не без санкции придворных вкусов, обнаруживавших во второй половине века тягу к национализму, но и не без воздействия непосредственной народной стихии, жившей в вышедшем из простого звания композиторе. Свежесть музыки Гайдна, его юмор и ритмическая подвижность обнаруживают самое близкое родство с национально-немецким (венским) типом песенности, а самое прояснение формы и стиля, деградация имитационности и полифонических нагромождений, наконец, обусловивший живость формы культ контрастов при ближайшем рассмотрении оказываются тоже родственными с народными приемами творчества. Развитие оркестра у Гайдна в количественном отношении не столь значительно, — гораздо важнее то прояснение стиля и то ясное место, которое он дал каждому инструменту в ансамбле. Это обусловлено тем, что светский колорит новой оркестровой музыки, развивающейся как бы из камерной стихии путем постепенного умножения ансамбля, уничтожает облигатную партию поддерживающего органа (continuo), ненужную как в виду большей сознательности ансамблистов, так и неудобную, ибо церковный инструмент, орган, не был распространен в частных домах, где зародился оркестровый стиль симфонии. Это уничтожение весьма способствовало признанию значения отдельных инструментов, ранее нивелировавшихся могучим тоном органа. Роль Гайдна — проясняющая стиль. Даже прикоснувшись к области оратории („Сотворение мира", „Времена года"), он

уже сам отчасти следует по стопам ранее его скончавшегося Моцарта и даже раннего Бетховена. Он писал преимущественно инструментальную музыку, в том числе свыше 120 симфоний, 83 квартета, около 70 трио, 33 фортепианные сонаты и много мелких инструментальных пьес (в том числе много вещей для баритонной виолы, на которой играл его покровитель князь Эстергази). Кроме того, им написаны 24 оперы, не имеющие серьезного значения, и две оратории — „Времена года" и „Сотворение мира", которые относятся к лучшему в его творчестве, а также несколько церковных сочинений. Его некоторые симфонии до сих пор сохранились в репертуаре (в особенности „Оксфордская", Es-dur'ная „Медведь", G-dur'ная и др.), а его квартеты до сих пор постоянно исполняются в концертах в качестве основного квартетного репертуара.

сумел дать образец несравненной ясности изложения и опять-таки примеры неоспоримого влияния народной мелодики.

Моцарт. Моцарт[1]) явился более порождением культурных взглядов на музыку и имеет меньшее соприкосновение с народной стихией. В соответствии с этим он более интернационален. Он не чужд ни влияний итальянских оперных авторов, ни полифонии Генделя. Он значительно усложняет способ музыкального изложения, допуская свободу гармоний, смелость последований, но его усложнение всегда идет по линии утончения. Он доводит мелодию до огромной выразительности, оставляя ее в созданной Гайдном сфере ритмической песенности, а стиль — до огромной изысканности. Центральная его работа — в опере, где он сначала следует итальянским образцам, затем обнаруживает некоторую чуткость к идеям Глука. Но для Моцарта вообще характерно отсутствие идеологических предпосылок творчества — оно при пре-

[1]) Моцарт (1756—1791) родился в Зальцбурге, прожил большую часть жизни в Вене, очень рано выказал музыкальные способности (уже четырех лет, а первые его композиции относятся к 6-летнему возрасту), выдвинулся, как пианист-виртуоз и как композитор, сначала преимущественно в сфере оперы. Творчество Моцарта носило очень разносторонний характер, им написаны 19 сценических произведений (водевилей и опер, значительнейшие из которых: „Дон-Жуан", „Волшебная флейта" и „Свадьба Фигаро"; все написаны в конце его краткой жизни). Менее значения имеют его ранние оперы, среди которых выдаются „Похищение из Сераля" и „Идоменей". Далее он написал много церковных сочинений, которые, однако, не характерны в его творчестве и носят обычно заказной характер. Значительно большее значение принадлежит его симфониям (всего 49), из которых три последние (C-dur, Es-dur, G-moll) до сих пор часто исполняются, а симфония C („Юпитер") по многим элементам фактуры предваряет Бетховена в его симфоническом стиле. Большое значение имеет камерная музыка Моцарта (7 струнных квинтетов, из которых наиболее знаменит исключительный по красоте мелодии G-moll-ный, 26 квартетов, в том числе известный C-dur'ный, замечательный по изысканности гармоний вступления, ряд композиций для квартета и фортепиано, скрипичные и фортепианные концерты, многие из которых поныне украшают репертуар (фортепианный концерт D), 17 фортепианных сонат, много вариаций для этого инструмента, мелкие вещи, произведения для фортепиано в четыре руки). Особняком стоит его знаменитейшее сочинение „Реквием", который он не успел закончить и который окончен его учеником Зюссмайером.

дельном, виртуозном мастерстве идеально наивно и непосредственно. Он вводит в оперу характеристику действующих лиц звуками, темпами и ритмами, что является реальным развитием идеи художественной правды в опере, детализацией экспрессии. Его оперный стиль сначала вращается в чисто-итальянской сфере, затем он переходит к смешанному типу немецко-итальянской оперы, то приближаясь к типу Singspiel'я („Похищение из Сераля", „Директор театра"), то к итальянской opera-seria („Идоменей", „Милосердие Тита"), то к opera-buffa („Свадьба Фигаро", „Дон-Жуан"). При отсутствии руководящих внешних идей творчество Моцарта ориентировалось главным образом на колеблющуюся стихию спроса и заказов, он работал для разных сцен и разных вкусов, чем об'ясняются и разнообразие стилей и известная беспринципность направлений. Последние годы на творчество Моцарта начинают накладываться несомненные влияния зарождающегося романтизма, пока еще только как литературного течения. Этот романтизм зарождается, как идеологический отзвук разлагающегося феодализма. Великие романтики философии, литературы, появляющиеся в это же время (Шиллер, Шеллинг и другие), служат как бы фокусами того общего уклона, который проявляется в это время в так называемом „образованном" круге, т.-е. в среде феодального дворянства и буржуазии, начинающей сознавать свое политическое значение. Внимательный взгляд может проследить элементы романтизма и фантастики даже в фактуре музыки Моцарта; во всяком случае достоверно одно,— что в области сюжета влияние романтизма очевидно („Дон-Жуан" с характерными романтическими деталями и мистически-масонская „Волшебная флейта"), и для воспринимающей массы творчество Моцарта представлялось в то время определенно окрашенным в романтические тона, о чем свидетельствуют мнения биографов его (О. Яна, Улыбышева) и современников. Но даже и в самой музыке позднего Моцарта („Волшебная флейта", фантазия C-moll и др.) мы, несомненно, наталкиваемся на эмбрионы тех элементов, которые создали впоследствии фактуру „романтической" школы — хроматизм, культ необычности, новизны гармоний, желание

создать неведомые прежде звучания. В этом отношении Моцарт является скорее основателем нового миросозерцания в звуках (в последней фазе своего развития), чем завершителем классического стиля, каким его обычно принято считать.

В области камерной и симфонической инструментальной музыки он идет по стопам Гайдна, но вносит сюда те же элементы изысканности и утончения, какими его стиль отмежевался от стиля оперы его предшественников. В своих квартетах, фортепианных сонатах и симфониях он еще делает шаг к расширению формы и к использованию инструментальных ресурсов (фортепианно-виртуозная техника, звучность оркестра и пр.), к индивидуализации инструмента в творчестве. Абстрактный взгляд прежней эпохи на оркестр, как на слитную звучность, и на клавишный инструмент, как просто на метод извлечения полифонических сочетаний, уступает место культу звука, сознанию магии колорита. Завершителем стиля предыдущих эпох Моцарт является безусловно лишь в области оперы, где он синтезировал музыкально-драматические элементы неаполитанской школы, Singspiel'я, opera-buffa и глуковской трагической оперы. Под его влиянием очутился под конец жизни и Гайдн, заимствовавший у него ширину разработки и мелодическую гибкость в своих последних композициях.

Новая конструкция фортепиано создала новый тип техники, в которой уже утрачена была прежняя резкость смен оттенков, обусловленных малой способностью нюансировки. Новые инструменты оказываются способными к тонкой экспрессии (усовершенствование Бродвуда), и это сильно выдвигает вперед фортепиано, как единственный полифонический экспрессивный инструмент. Моцарт еще далеко не использовал ресурсы его, увлеченный более оперой и симфонией. Эта роль выпала Клементи (1752—1832), замечательному композитору, подобно Моцарту, отмеченному печатью романтических взглядов на музыку.

Клементи.

Он вводит ряд новых приемов (широкие аккорды, крайние ноты звукоряда, детализованные фигурации), которые имеют значение, как предваряющие последующий

стиль Бетховена, и на самую музыку которого талант Клементи не остался без влияния. Он оставил огромную по значению школу первоклассных пианистов (Крамер, Фильд, Мошелес, Калькбреннер и др.) и в сущности определил направление фортепианной музыки в XIX веке.

Изменение состава потребителя на рубеже XIX в.

Эпоха классицизма, обусловленная переходом музыкальных центров потребления из церковных сфер и из крупно-феодальных дворцов в более мелкие и соответственно тому известным измельчанием самого стиля композиции, сопровождается просачиванием и потребителя еще более демократического, потребителя из массового горожанина, который до тех пор не принимал участия в музыкальной жизни, являясь лишь прихожанином в церкви и соответственно этому потребителем только церковной музыки. Интерес к музыке, об'явший сферы крепнущей торговой буржуазии, обусловивший уже в эпоху Ренесанса сдвиг вкусовых центров из полифонии и церковности в область гомофонии и оперы, начинает охватывать еще более широкие слои мелкой буржуазии города. Крупная буржуазия и мелкий феодал дали, как тип своего потребления, камерную музыку и оркестровую симфонию, которые по самой форме своего воплощения были приспособлены к исполнениям в сравнительно замкнутых интимных кругах. Опера, которая дала первый толчок интересу к музыке в более демократических слоях, первая создает и широкую аудиторию, ибо в ней впервые мы имеем дело уже с настоящей коммерческой постановкой музыкального дела в расчете на массового потребителя. Церковь жила вкусами своих прихожан и клира — специалистов; камерный стиль, созданный Возрождением, жил интимными кружками эстетически развитых людей. Опера же строилась, как настоящее торговое предприятие, в расчете на успех среди широкой массы горожан. Она вызывает к жизни штаты работников профессионалов-оркестрантов и более квалифицированных артистов и капельмейстеров (концертмейстеров). Заинтересованные в постановке специалистов профессионалов для нужд оперного дела, правительства разных стран начинают откры-

Появление массовой аудитории и профессиональных школ некустарного типа.

вать музыкально-просветительные и учебные заведения (консерватории, академии); такими были открытая в Париже в 1794 году „королевская школа пения и декламации“ и открытая в 1790 г. в Берлине „Академия пения“. Кустарный способ постановки специалистов для нужд музыки приобретает в связи с этим более организованный, как бы фабричный характер. Роскошь содержания хоров и оркестров, необходимых для продуцирования музыки, выходящей за пределы интимно-камерного стиля, могли позволить себе только богатые князья-феодалы, при дворах которых и концентрировалась музыка симфоническая. Поэтому рождающийся на новые типы музыки спрос в широких слоях должен был неминуемо обратиться к оперным предприятиям, как единственным, которые могли содержать оркестр, солистов и продуцировать симфоническую музыку, как подсобное при продукции оперы производство. И мы, действительно, видим, что именно вокруг оперных театров зарождаются первые широко-публичные симфонические и концертные вообще центры, рассчитанные своей продукцией на общую массу интеллигентных горожан. Эта масса начинает формироваться в конце XVII и в XVIII веках, составляя главного потребителя оперной симфонической музыки. Разрозненные любители и форма „кружковщины“ с организацией изнутри уступают место массовому собиранию публики извне путем чьей-то внешней инициативы. Это вполне соответствует переходу с кустарных форм производства на промышленные, характерному для XVIII века и в других областях жизни. В Англии, где торговая и городская жизнь развилась ранее и где промышленная индустрия окрепла еще к XVII веку, мы соответственно тому видим зарождение форм публичной концертной жизни значительно в более раннее сроки. Там еще в конце XVII века были платные концерты в публичных местах, рассчитанные на музыкальную организацию сбыта. На континенте публичная музыкальная жизнь закладывается только к концу XVIII века (концерты Гевандхауза в Берлине в 1798 г., концерты в Вене в 1782 г., концерты Госсека в Париже в 1770 г.).

Изменение типа музыки.

Это новое явление не могло не повлиять на качество типа потребления музыки и на самые ресурсы ее. С одной стороны, новая публика вносила, несомненно, новые вкусы, не совпадавшие с вкусами праздничной дворцовой толпы при меценатских феодальных центрах, в которых этикет двора и традиции благовоспитанного вкуса диктовали строгие канонические рамки настроений и форм. Новая публика из разночинцев и интеллигентной мелко-буржуазной массы была носительницей идеологии освобождения, свойственной выступающему на политическую арену третьему сословию. И в сфере вкуса эта идеология „освобождения" не могла не выразиться в стремлении к уничтожению той типичной для магнатских сфер гедонистической эстетики, которая порождала музыку нарочито приглаженную, боявшуюся высказать таившуюся в ней глубину и силу эмоционального воздействия, музыку, заставленную массой мелких подробностей и эстетических признаков, имевших более гедонистическое, нежели эмоциональное значение. Новая идеология и новый вкус направлялся, напротив, от формы и ее эстетической приятности к глубине мысли и чувства, высказывать которые музыка теперь признавалась способной и должной. Одновременно массовая продукция музыки в виде публичных концертов, на которых собирались уже не сотни, а тысячи людей, вызывала развитие звуковых ресурсов. Камерный ансамбль и интимная симфония, предназначенная для звучаний в дворцовых залах, была уже недостаточно мощна для воздействия на тысячную толпу в большой концертной зале. И мы видим на переломе XVIII века определенное стремление к усилению звуковых ресурсов музыки, к умножению оркестровых составов, к озвучнению отдельных инструментов.

Влияние революции 1789 г.

Французская революция явилась тем сдвигом, который произвели в общественной жизни выдвинувшиеся новые группы. Огромное социальное потрясение, испытанное Францией, отдалось по всей Европе, и если в самой Франции воздействие революции в сущности было первое время только чисто-отрицательным и выражалось в простой задержке темпа искусства—что и понятно, так как Франция была сама очагом событий, заслонивших для нее все остальное,—то в остальной Европе главным образом почувствовался именно идеологический сдвиг, произведенный революцией, и это отразилось пышным расцветом творчества, которое инстинктивно учло новые свободные чувствования и воплотило их в звуковой сфере.

Изменение психологии творца.

Новый слушатель из интеллигенции и мелкой буржуазии и новый творец, уже не связанный идеологически с вкусом магната-мецената, не замедлил проявиться. Если до революции идеология художника-творца являлась приниженной, в сущности бессознательно рабскою, композитор наивно прославлял своего благодетеля и старался писать музыку в его вкусе, хотя бы и удовлетворявшую художественным требованиям — творчество было результатом своеобразного компромисса между требованиями художественного инстинкта и между вкусом потребляющего, то после революции мы видим прежде всего пробуждение художнической гордости. Художник сознает себя несущим в мир новые, всем нужные ценности. Романтическая идеология, выдвинутая новым классом, награждает художника ореолом таинственной миссии, он делается в представлении своем и в представлении круга потребителей его творчества лицом особенным по значению. Это прежде всего вызывает то, что он менее считается с основным заказчиком, который сам в сущности уже наполовину теряет свое значение. Творец уже чувствует, что он работает теперь не для магната, а для какого-то круга, более широкого, более значительного, круга не связанного так тесно с личностью, не столь индивидуализированного. Это позволяет ему дать большую свободу личному отношению к искусству, это позволяет ему, как некогда церковному композитору протестантского периода, замкнуться внутри своего творчества и творить для будущего потребителя, игнорируя настоящего, образ которого лишился индивидуальной окраски и расплылся в понятии целого класса.

Рождение эмоционализма.

Новый творец и новый слушатель в своем тесном органическом контакте уже смотрели на музыку преимущественно

как *на эмоциональное искусство*. Она должна была прежде всего высказать те чувства, которые вырывались теперь на свободу с крушением мира феодальных этикетов. С другой стороны, эти чувства, выношенные в недрах другого, более демократического, класса, неминуемо должны были быть менее утонченными, менее „эстетными", если угодно более грубоватыми и соответственно более сильными. Уже Гайдн бессознательно прививал аристократическому кругу бодрые и простые народные мотивы, но настоящим выразителем вкуса нового потребителя был родившийся в Бонне, голландец по происхождению, но германец по культуре, Людвиг *ван-Бетховен*[1]) (1770—1827), своим творчеством ответивший на все запросы нового потребителя.

Прежде всего мы видим в нем *романтическую идеологию*, характерную для мелко-буржуазной интел-

[1]) *Бетховен* (1770—1827) родился в Бонне, умер в Вене, где прожил большую часть жизни. Его творчество биографами разделяется на три периода (не вполне мотивированно, но общепринято. Первый период „подражательный" под влиянием преимущественно Гайдна, в значительно меньшей мере Моцарта: к этому периоду относятся его первые две симфонии, ранние фортепианные сонаты (в том числе наиболее знаменитые „патетическая" и „Quasi-fantasia" ор. 26, с похоронным маршем ор. 26), первые струнные квартеты (ор. 18), вообще произведения приблизительно до 40 ор. Второй период является вполне самостоятельным (хотя исследование обнаруживает ряд уже вполне самобытных черт и в первом периоде, равно и остатки влияний даже в последнем периоде). К нему относятся симфонии „героическая" (3-я), 4-я, 5-я (наиболее популярная), „пасторальная" (6-я), опера „Фиделио", ряд увертюр, в том числе наиболее знаменитые „Кориолан" и „Леонора" служащая как увертюра к опере „Фиделио"), музыка к „Эгмонту", два его наиболее знаменитых фортепианных концерта (4-й и 5-й) и гениальный скрипичный концерт, фортепианные сонаты до ор. 90, в том числе „Appassionata" для ф-п. и „Крейцерова соната" для скрипки и фортепиано. Третий период относится к тому времени, когда Бетховен уже совершенно потерял слух; в это время для него характерно мистическое настроение и склонность к влияниям архаической музыки (Баха, Генделя и отчасти даже контрапунктистов прежних эпох). К этому периоду относятся 7-я, 8-я симфонии, 9-я симфония с хором, считающаяся его величайшим сочинением, „Торжественная месса", которую он сам считал за свое самое выдающееся произведение, последние квартеты (начиная с ор. 95), которые представляют вообще его последние произведения, его последние фортепианные сонаты. Кроме того, он написал много песен и мелких фортепианных вещей, из которых наибольшее значение имеют вариации для фортепиано.

лигенции, выдвинутой революцией. Хотя Бетховена принято обычно считать „завершителем" классического музыкального созерцания, но в сущности это не верно, ибо его различие от классиков по духу и даже по формам более значительно, нежели его различие от позднейшей романтической школы. Он первый определенно культивирует страстную динамику в музыке, которой до тех пор вовсе не было там места, ибо монументальная концепция и высокий эмоциональный строй были свойственны только церковной музыке, в которой страстность была органически неуместна, — там было царство спокойной созерцательности, а в светской музыке было царство гедонистической эстетики. По наследству от церковной эпохи переданный тяжелый и малоповоротливый ритм ранее сменялся только виртуозно-бравурным, но не динамически-стремительным. Бетховен первый освобождает *динамическую и ритмическую* стихию в музыке от ее вековых оков и этим совершает колоссальный шаг, который оправдывает присвоенное ему место в истории и который об'ясняет для многих теперь непосредственно уже утраченное то огромное впечатление, которое его музыка, полная неслыханной силы выражения, произвела на современников. Он вводит новые ресурсы — динамические эмоциональные акценты, нарастания, он заменяет господствовавшее ранее письмо посредством контрастирующих динамических пятен (смена форте — пиано) письмом, в котором масса звуков пробегает все нюансы динамики, что соответствует более живому восприятию эмоции. Он сообщает ритмике свободу и выразительность, освобождая ее от плена в схемах и вошедших в обыкновение традиционных формул, в то же время не придавая этой новой подвижности колорита виртуозной бравуры. Бетховен вообще созидает музыку *выразительную, экспрессивную по преимуществу*. Его первая функция была в сущности очистительной: он должен был освободить музыкальное письмо, предназначенное отныне уже для иного класса, от всех мелких подробностей музыкального этикета прошлого, которым оно заставилось на протяжении XVIII века. Поэтому музыка его оказывается в некоторых отношениях *более простой*, чем, напр., моцартовская, достигшая в своем

роде предельной степени утонченности и детализированности. Бетховен, стремясь к водворению в музыке чувств простых, глубоких и широких, „демократических“, выкидывает из музыкального лексикона ряды формул классицизма, преимущественно те, которые органически были связаны с духом придворного этикета. В то же время он стремится к усилению самой звучности, реального динамизма, усиливая оркестр, обогащая его новыми инструментами. Технический прогресс пошел навстречу запросам гения Бетховена и вкусу новой публики, создавая более звучные инструменты; в это время рождается наше современное фортепиано, с полным звуком и большим об'емом, уже лишенное той интимности, которую имели старинные клавикорды и первобытные фортепиано, — инструмент, рассчитанный тоже на звучание в больших залах для многочисленных слушателей. Упрощение музыки, достигнутое Бетховеном, и демократизация ее, огрубление вместе с усилением обусловливающих ее эмоций — с избытком компенсируется развитием ее в других направлениях, неиспользованных прежней музыкой. Упрощая гармонию, Бетховен делает ее более выразительной, динамичной и резкой, лишая мелодию изысканности и придавая ей лапидарно-суровый оттенок, — он вкладывает в нее глубокое и страстное чувство. Тот общий военный колорит эпохи, который застиг жизнь Бетховена, — эра наполеоновских войн, когда вся Европа была об'ята пожаром битв, — наложил на музыку Бетховена тип воинственности, суровой простоты и героичности, он же заразил его музыку маршеобразными, резко очерченными ритмами. Глубокое соответствие его реформаторских планов и его новаторских идей нарождающемуся вкусу нового широкого потребителя обусловило его быстрое сравнительно и безусловное признание как раз теми слоями, которые вновь выдвинуты на исторический горизонт, тогда как круги прежние, мелко-феодальные, повидимому, долго еще оставались под властью своего прежнего классического вкусового типа, признавая Бетховена за дикого композитора, нарушившего благопристойное течение искусства.

Водворение звукового динамизма и полноты звучаний было характерно для Бетховена с первых моментов его

пути, так же как и общий трагический и героический характер его творчества, продиктованный в равной мере условиями эпохи и его личной индивидуальностью, пришедшейся как раз по эпохе. Думать, что Бетховен реально и сознательно воплощал в музыке идеи французской революции, было бы наивно и немотивированно: в нем отразился вообще тон эпохи, сотканный столько же из идей революции, сколько из наполеоновского милитаризма, которому Бетховен тоже отдал дань поклонения, сколько из романтических представлений о сущности музыки, которые начали свое воздействие уже в музыке Моцарта. Творчество Бетховена обычно историки разделяют на три периода, из которых первый — подражательный, второй — самобытный, а третий — рожден полным отрешением от мира, вызванным болезнью художника (его глухотой). Вернее, пожалуй, рассматривать два главных периода у Бетховена: период, когда он был еще во власти классических форм и совершал процесс их разрушения, и период, когда он уже разрушил эти формы (начиная приблизительно с 1802 г.). В смысле развития форм воплощения Бетховен является в сущности типичным гомофонистом, не вполне уверенно оперирующим с полифонической областью, в которой он получает только значительно позднее (не без влияния изучения Генделя и Баха, ренессанс которых наступил в эту эпоху) полное мастерство, и в то же время типичным инструменталистом, плохо примиряющимся с вокальной областью. В этом последнем сказалась реакция против оперно-вокального засилья прежней эпохи и в то же время это было продиктовано чисто-техническими соображениями, ибо воплощение предельного динамизма и свободы ритмики, характерное для Бетховена, могло с большим удобством быть реализованным именно в инструментальной сфере, а не в вокальной, засоренной множеством традиций и виртуозной закваской исполнителей. Отсюда и его естественное пристрастие к фортепиано, в котором он нашел голос стихийной индивидуальности, впервые получающей свободу выражения своих необузданных чувств, и к оркестру, в котором он видел план для проектирования героико-эпических настроений. Его камерные про-

изведения потому либо приближаются к типу фортепианных (трио, фортепианные квартеты), или же к типу оркестра (струнные квартеты, уже утратившие чистый гайдно-моцартовский интимный стиль и становящиеся как бы недоразвившимися симфониями). Высшее же выражение его мощи наступает в сфере фортепианной сонаты и в сфере симфонии; и тут, и там он создает совершенно новые методы воплощения. Симфоническая-сонатная форма у него расширяется и становится воплощением музыкального *динамизма*, как неустанного движения вперед. Та песенность, которая еще была свойственна классической сонате и симфонии, которая в ней появилась, как наследие ее танцовального происхождения, у Бетховена исчезает вовсе, и одновременно эта форма получает у него высшее художественное развитие, как воплощение *единого порыва*, спаянного единством динамической линии. Танцовальный менуэт — пережиток прежней сюиты — он замещает саркастическим скерцо, первый вводя в музыку уже не гайдновскую милую шутливость, а злую насмешку, непринятую в прежнем круге музыкального потребителя. Песенные формы в сонате (адажио, рондо) исчезают у него, превращаясь опять-таки в динамические сонатного типа образования, и одновременно начинается стремление к эмоциональной спаянности частей, которая вытравляет у сонаты последние следы сюитности и которая иногда выражается даже в прямой слитности частей (напр., в 5-й симфонии или во многих сонатах). В обращении с самим материалом характерно введение *тематической работы*, как центра творческого приложения, — это стоит в прямой связи с *идеей единства* и спаянности, — все произведение об'единяется общностью тематического материала. Те части формы, которые дают максимальное уклонение от песенности и максимальную свободу для фантазии (разработки, коды в сонатах), получают *наибольшее развитие*. Огромное количество новых творческих возможностей в сфере динамики, ритмики, формы, которые Бетховену пришлось творчески преодолевать, естественно отклонили его от культа сложности гармонии, и в этой сфере Бетховен остался примитивен в большей степени, чем его классические предшественники, не говоря уже о Бахе.

Вместе с тем новым слушателем, который народился и который обусловил явление Бетховена, происходит крушение феодальной гедонистической эстетики, уступающей место глубокому и серьезному представлению об искусстве. Это сказывается у Бетховена в *трагической* концепции большинства его произведений, которые, несмотря на преобладание в его музыке внешне-радостного мажора, проникнуты всегда *бодростью*, но не той *веселостью*, которой блистало искусство классиков. Более близкий к Гайдну, чем к Моцарту, Бетховен разделяет с Гайдном любовь к острым и грубоватым народным мотивам, которыми часто пользуется, и этот демократизм, уже не прикрытый, как у Гайдна, а вполне откровенный, еще сильнее подчеркивает происходящую ставку на новый круг музыкального потребителя, выросшего не из феодальной, а из народной среды. Стремление к *эстетике величественного*, характерное для новой эры, неминуемо заставило обратить взоры Бетховена к прошлым эрам музыкального искусства, к эпохе протестантского религиозного искусства, к Генделю и в особенности Баху, который был основательно забыт музыкантами к этому времени, не говоря уже о феодальных кругах. Этим обусловлено то явление, что Бетховен под конец своей жизни, когда общий тон эпохи и мрачные настроения личного происхождения, вызванные его глухотой, привели его к мистическому миросозерцанию, обращается к культивированию в своей музыке бахических полифонических форм (его 9-я симфония, месса, последние сонаты и квартеты), нередко увлекаясь тут не только монументальностью стиля, столь непохожего на классический гедонизм, но даже и чисто-виртуозными композиторскими заданиями (большая фуга в сонате ор. 106, фуга ор. 133 и в в-чельной сонате ор. 102, в мессе и т. д.), синтезируя свой динамизм мысли с чуждыми ему прежде полифоническими возможностями, но и тут оставаясь, в противоположность Баху, чистым *диатоником*, что стоит в связи с той изначальной простотой психологии, которая так характерна для Бетховена — носителя идеологии демократического класса с усиленной, но упрощенной психикой.

В свете деятельности Бетховена музыка становится

в положение искусства высшей экспрессивности, которое способно воплощать в звуковых образах самые отвлеченные и высокие понятия и до самых реальных. Как несомненно проникнутый романтическими взглядами, Бетховен являлся сам сторонником музыки, что-то высказывающей, будь то настроение картин природы (пасторальная симфония), либо личные трагические ощущения (соната ор. 27), либо героическая эпопея (3-я и 7-я симфонии), либо трагедия (5-я симфония, „Кориолан“, „Эгмонт“), либо столь связанная с революционным миросозерцанием идея братства и слияния всего человечества (9-я симфония). В этом смысле мы видим тут не простой переход от гедонистической эстетики классицизма к идеалистической эстетике XIX века, но одновременное утверждение содержания музыкального творчества, как бы отличного от формы, хотя ею поглощенного, и перенос центра интереса в это содержание с самих звуков. В этом пункте в деятельности Бетховена без труда можно проследить эмбрионы позднейшего романтического течения „программной музыки“.

Бетховен поставил форму сонаты и симфонии на недосягаемую высоту. В симфонии он продолжил начатую еще классиками линию развития колорита, хотя технические возможности века тут стали частью на пути его замыслов (отсутствие хроматических труб и валторн). В сфере фортепиано он действовал не без влияния стиля Клементи, расширив его возможности и создав настоящую литературу для концертного фортепиано, при чем самое явление его стиля в большей мере обусловлено возможностями новых конструкций инструментов. Этот стиль уже вовсе лишен интимной камерности, свойственной классикам, он рассчитан на сильную, яркую звучность, на предельный динамизм. Одновременно Бетховен в своем лице создает и тип нового исполнителя для фортепиано, — исполнителя не изящного, не изысканного, а могучего, стихийно-динамичного, проникнутого ярким темпераментом, до того времени игравшим в исполнении фортепианном самую второстепенную роль. Менее значительна роль Бетховена в вокальной музыке и в опере, где он, впрочем, оставил памятник в виде „Фиделио“. Его вокализм ценен лишь, поскольку он отражает его симфонизм (в „Фиделио“, в мес-

сах); экспрессивные задания, которые он ставил голосу, еще не укладывались у него в рамки технических ресурсов самого органа.

Промежуточная стадия потребителя музыки в нач. XIX в.

Бетховен является пограничной фигурой между музыкой XVII и XIX веков, при чем последняя, проникнутая индивидуализмом, романтизмом и другими порождениями идеологии, всплывшей после революции 1789 г., вся развилась из им заложенных и впервые воплощенных элементов. Его композиторская работа была рассчитана на интеллигентный, демократический, но культурно высокий тип потребителя, шедший на смену феодальному культурному магнату. В связи с тем, что в его время круг этот только что нарождался, полное признание его музыки могло наступить только позднее, что и произошло уже, примерно, в 30—40-х годах XIX века, а до того времени мы имеем промежуточное состояние, когда уже был разрушен круг прежних потребителей, но еще не устоялся тип нового круга, созидаемый из мелкой городской буржуазии и интеллигенции. Те слои последнего, которые созидались еще в предыдущие эпохи, были воспитаны еще в более примитивных культурных рамках, в чисто-музыкальной сфере. Они еще не могли быть настолько музыкально сознательными, чтобы разбираться в чистой инструментальной музыке, особенно в симфонической. Они льнули к опере, в которой они имели музыку, как только подспорье к тексту и спектаклю, что было, конечно, легче для усвоения. Несомненно, что и в композиторах-классиках (Моцарте, отчасти даже в самом Бетховене) чувство малой понятости в сфере симфонизма заставляло работать в области оперы с воодушевлением, часто вопреки свойствам дарования и склонности. В особенности в тех странах, в которых обстоятельства так или иначе препятствовали созиданию спаянного и прочного класса сознательной в искусстве интеллигенции, оперное воплощение должно было играть самую значительную роль. Такими странами

Французская музыка после революции.

явились прежде всего та самая Франция, которая совершила революцию, ибо она, захваченная событиями и в особенности вой-

нами, последовавшими за революцией, не смогла образовать нового музыкального слушателя в сфере симфонизма, который как-никак был органически связан с феодальными центрами, и затем Италия, которая тоже была сильно захвачена наполеоновщиной и, кроме того, по самому свойству своего населения, склонного к вокализму, не имела достаточно шансов создать публику для массового инструментализма. В этих странах в то время, как в Германии зрело явление Бетховена, продолжалась старая жизнь музыки в форме преимущественно оперы, хотя в процесс слушания этой оперы вовлекались все более и более комплексные массы народа. Развитие оперы в революционной Франции шло по линии, намеченной уже ранее Люлли и Глуком, с одной стороны (трагическая опера), и Филидором и Гретри — с другой (комическая опера). В сущности она развивается только количественно, мало изменяясь качественно и не выделяя уже столь крупных имен, что об'ясняется революционно-военной атмосферой, неблагоприятной для формирования дарований. Д'Алейрак [1]), Изуар [2]), Адам [3]), Буальдье [4]) культивировали линию комической оперы. Мегюль [5]) (1763—1817) и итальянец Керубини [6])

[1]) Д'Алейрак (1753—1809)—композитор водевилей, жил в Париже, отличался крайней быстротой работы; многие его сочинения были в свое время очень популярны.

[2]) Изуар (1775—1818)—итальянец по происхождению, жил в Париже, где составил себе славу, как композитор легкой оперы. Из его многочисленных опер наиболее прославилась „Сандрильона" (1810).

[3]) Буальдье (1775—1834) — знаменитый автор омкических опер, в свое время обошедших все сцены мира. Б. жил в Париже и Петербурге, где не остался без влияния на судьбу русской музыки. Из его опер наиболее прославилась в свое время „Белая дама" (1825).

[4]) Адан (Адам) (1803—1856) — один из первых создателей легкого жанра комической оперы, приближающейся уже к оперетке, написал массу опер, из которых наиболее известна „Почтальон из Лонжюмо". Всего им написано 53 оперы.

[5]) Мегюль (1763—1817) — автор многих опер, преимущественно серьезного стиля, среди которых наибольший успех и длительная слава выпали на долю „Иосифа" (1807).

[6]) Керубини (1769—1842)—крупный композитор, уважавшийся даже Бетховеном, написал много церковных композиций, в том числе 11 месс, два реквиема, ораторию, много мотетов и гимнов, ряд крупных камерных и оркестровых вещей (в том числе квартеты и симфония), фортепианные

Спонтини, Галеви, Мегюль.

(1769—1842), а позднее тоже итальянец Спонтини [1]) (1774—1851) и Галеви [2]) (1799—1862) — трагическую оперу. Те элементы, которые привнесены в музыку Бетховеном, работавшим одновременно, а частью ранее и их, были в общем мало им усвоены и претворены, хотя некоторая большая гибкость выражения, большая свобода ритмики и динамики заметна здесь, но едва ли не была она продиктована общим настроением эпохи — стремлением к освобождению экспрессивной стихии в музыке. Спонтини и Галеви вводят в музыку оркестровые эффекты, направленные к большей экспрессии („там-там" в „Весталке" Спонтини), вводят гибкую мелодию, сменяющую суровые и условные контуры глуковского мелоса. В Италии опера развивается одновременно как в направлении свойственной итальянской публике виртуозности, так и в другом, не менее отвечавшем вкусу потребителя, направлении, которое до известной степени противополагалось первому, — в направлении открытой и ясной мелодичности. Менее всего вкус массы был на стороне полифонии и серьезности, так что не было никаких шансов образоваться симфоническому стилю. Воплотителем желаний и ожиданий потребителя явился Россини [3]) (1792—1868),

сонаты и 29 опер, французских и итальянских, среди которых наиболее популярны были „Медея", „Водовоз" и „Лодоиска".

[1]) Спонтини (1774—1851)—оперный композитор, отчасти следовавший направлению Глука. Его наиболее известное произведение—„Весталка", которая одно время была чрезвычайно популярна. Другие оперы Спонтини значительно уступают этому произведению („Фердинанд Кортец", „Олимпия").

[2]) Галеви (1799—1862) (собственно правильнее—Алеви)—французский композитор, по происхождению еврей. Среди многочисленных его опер выдвинулась „Жидовка" (1835), в которой наиболее ярко сказалась его склонность к суровому стилю и к драматическим контрастам. Общее число его опер — 25, кроме того, им написано немало кантат, хоров и даже фортепианная соната.

[3]) Россини (1792—1868) написал 53 оперы в промежуток времени от 1810 до 1829 г. Из этого огромного количества наиболее значительны и остались в потомстве до сих пор — „Севильский цырюльник" (1816) и „Вильгельм Телль" (1829), остальные так или иначе преданы забвению. С 1829 г. творческое вдохновение покинуло Россини, и он до конца жизни не написал ничего в течение 38 лет, кроме небольшой вещи „Stabat mater".

Итальянская опера нач. XIX века. Россини. направивший оперу в русло очаровательной мелодичности, связанной с умеренным и художественным фоном виртуозности, чем совершенно покорил вкусы не только итальянской публики, но и всей Европы. Он работал как в области комической оперы, где его кульминационным достижением является „Севильский цырюльник" (1816), так и в области серьезной оперы („Вильгельм Телль", 1829). Влияние мелодики Россини было неотразимо и базировалось на признании максимально широкой аудитории, поэтому экономически его музыка оказалась более могущественной, чем даже музыка гениального Бетховена. Те классы, на вкус которых опирался последний, были сравнительно еще слабы, неорганизованы и немногочисленны, — его надежды были в сущности в будущем, а Россини брал настоящую аудиторию. Стиль мелодики Россини по своей сущности продолжал линию итальянской оперы неаполитанской школы и Моцарта, при чем воздействие его на широкие массы обусловливалось столько же красотой мелодики, сколько и непомерной простотой и рудиментарностью сопровождения. Его пример вызвал естественные подражания: и мы видим нарождение именно в Италии целой плеяды авторов опер, которые стремятся продуцировать мелодическую музыку в типе Россини: Беллини [1]) (1802—1835), написавший „Норму", „Сомнамбулу" и др. оперы, Доницетти [2]) (1797—1848), написавший свыше 60 опер.

Школа Россини: Беллини, Доницетти. У этих эпигонов Россини мелодическое изобретение уже отчасти вырождается в слащавость при еще более утрированной примитивности всего прочего музыкального антуража; сценическая характеристика, имеющаяся у Россини налицо, уже отсутствует, а виртуозность не всегда уравновешивается вкусом. Тем не менее они остаются на очень долгое время властителями дум значительной части городской мелко-буржуазной публики и всех других потребителей музыки, вплоть до аристократии всех стран. Благодаря тому, что итальянская опера имела распространение почти во всех крупных столицах Европы и России, влияние школы Россини распространилось чрезвычайно широко и чувствовалось очень долго.

[1]) Беллини (1802—1835) написал всего 11 опер, из которых прославились и стали широко популярны „Сомнамбула" и „Норма".

[2]) Доницетти (1797—1848) написал всего 64 оперы, среди которых более известны: „Фаворитка", „Лючия ди-Ламермур", „Дочь полка".

VIII.— Романтизм.

Романтизм в Германии. В германских странах, оставшихся сравнительно в стороне от революционных бурь и постигнутых только военными бурями послереволюционной эпохи, имелись все данные для нарождения новых типов публики. Сильно развитой в Германии музыкальный профессионализм (музыканты-специалисты, оркестранты и пр.) группировал кругом себя определенную, преимущественно интеллигентскую массу музыкальных ценителей, которые, отличаясь от той среды, которая оставалась по наследству от феодально-классической эпохи, отличались сильно и от рядового горожанина-потребителя, тоже интеллигентного в массе, но музыкально неразвитого. Именно в этой среде зарождались кадры того, что потом получило наименование серьезной публики. Обострившиеся после наполеоновских войн национальные чувства в это время развивались преимущественно в более демократических и интеллигентских слоях, тогда как аристократические группы более были склонны к свойственному им интернационализму.

Появление интеллигенции и литературно-философское течение. Профессионально-музыкантские группы были теснее связаны и с культурной интеллигенцией, и с народом, и их патриотическое, взгретое войнами и подбодренное теориями романтизма настроение заставляло их с особенной любовью относиться ко всему родному, германскому, национальному, к своей старине, которая представлялась окруженной легендарными налетами и оттого крайне привлекательной. Идеалистическая философия того времени, продиктованная отчасти теми же настроениями и теснейшим образом спаянная с романтизмом, еще более подкрепляла эти настроения, сильно распространенные именно в этом кругу, который невольно и незаметно для себя представил квинтэссенцию германизма и цвет культуры того времени

(Гегель, Шеллинг). Группа авторов, которых об'единяют под именем романтиков, в сущности была именно воплотителем вкусов этой группы, которая, как передовая, окрасила и творчество своих гениев в передовые тона. Романтизм питался в равной мере настроениями идеалистической философии, национальным чувством и враждебностью к иноземному. Его общий тон был продиктован представлением о музыке, как о наиболее таинственном, обаятельном и могучем из искусств. Романтизм ставил музыку среди всех искусств на недосягаемую высоту, придавая ей черты высшей иррациональности и мистичности. Хотя черты романтизма, в связи с уже тогда намечавшимися группировками в обществе, заметны и у Моцарта, и у Бетховена, но типичным основателем немецкого музыкального романтизма надо считать писателя и композитора Э. Т. А. Гофмана[1] (1776–1822), который и в своих писаниях проповедывал воззрения крайней романтики и фантастичности и пытался их же провести в жизнь в музыкальных своих опытах. Личность Гофмана и его значение именно для музыки до сих пор не были достаточно оценены. В его лице прежде всего необычайно характерен контакт литературы и музыки, столь характерный вообще для романтизма, который всегда стремился к об'единению сфер искусств. Он написал много опер, частью комических, частью фантастических („Ундина“, 1816), не чуждался и симфонических форм и камерной музыки. Быть может, его очень раннее появление на горизонте музыки и его слишком резкая романтическая установка, которая еще не созрела в то время в музыке для своего полного фантастического аспекта, сделали его творчество менее

Э. Гофман.

[1]) Э. Гофман (1776—1822) — знаменитый писатель-фантаст и художественный мыслитель, написал много музыкальных произведений и был капельмейстером. Ему принадлежат 4 водевиля и 7 опер, из которых „Ундина“ чрезвычайно интересна и забыта незаслуженно (1816), особенно если принять во внимание время ее появления. Кроме того, он написал мессу, симфонию, фортепианные сонаты и много мелких вещей. Его литературные писания содержат массу замечаний о музыке, и часто сюжеты их навеяны музыкой.

заметным для современников, нежели оно бы того стоило. Во всяком случае его работы вполне предваряют и Вебера, и Шуберта, и самого Шумана с Вагнером. Несмотря на крайнюю оригинальность своих мыслей о музыке и на острую установку всех вопросов, Гофман в музыке своей не выдается значительно над классическим тоноощущением, вращаясь в сфере прежних форм и гармоний и ритмов и даже поддаваясь влиянию Бетховена в самой слабой степени. Его потребителем была в сущности артистическая богема, спаивающая воедино представителей литературы, театра, живописи и музыки, и примыкавшая к ним пролетаризированная интеллигенция профессионалов.

Шуберт.

В этом же кругу возник и Шуберт[1]), менее, чем Гофман, мысливший в области романтизма, но нашедший в своем исключительно гениальном даровании силы для воплощения романтических настроений в музыкальные звуки. Шуберт уже определенно идет по стопам Бетховена, соединяя его динамические достижения с огромным напряжением мелодического дарования и с новыми гармониями, которые продолжают линию усложнения психологии гармоний, начатую Моцартом. Эти новые гармонические миры дали музыке возможность живописания более утонченных, более мягких и изысканных переживаний, сравнительно с теми, которые были ей доступны до тех пор. Шуберт первый противопоставляет

[1]) Шуберт (1797—1828) родился и прожил всю жизнь в Вене, вращаясь в кругу артистической богемы и студентов; большая часть его произведений не была при жизни издана, а крупные сочинения и не исполнялись. Он написал изумительное для его краткой жизни количество сочинений, в том числе несколько симфоний (наиболее известны симфония С, найденная уже после его смерти, и „неоконченная симфония“), много камерных произведений (квартетов, квинтетов, трио), ряд опер (имеют второстепенное значение), хоровые сочинения, фортепианные вещи. Наибольшее значение все-таки остается за песнями Ш., которых он написал свыше 400 и которые до сих пор составляют основной репертуар камерного пения; наиболее известны: „Лесной царь“, „Песня Маргариты“, песни Миньоны, „Жалоба девушки“, „Двойник“, цикл „Прекрасная мельничиха“ и др.

Национальная мелодика и песенность. Романтическая песня.

победоносному россиниевскому мелодизму свой немецко-венгерский национальный мелодизм, который оказывается не менее итальянского красивым, но в значительно большей степени глубоким и национально действенным. Идя по стопам Гайдна и Бетховена, но уже более сознательно, чем они оба, Шуберт определенно становится на национальную установку творчества — он создает немецкую песню, мелодически родственную народной, но взявшую у культурных достижений музыки силу гармонического сопровождения и изысканность мелоса. Шуберт не обладал мощью Бетховена в деле строения цельных, литых форм, оттого он не имел склонности расширять формы, оттого он предпочитал песенные, миниатюрные формы, в которых и написана большая часть его сочинений, оттого он даже в симфониях и в сонатах сделал много шагов назад от пункта, достигнутого Бетховеном, в смысле разрушения цельности формы сонаты и включения в нее песенных эпизодов, разрушающих ее динамичность. Его творчество, носящее одновременно печать предельной гениальности и крайней спешности работы, было необычайно продуктивно: за свою очень краткую жизнь он написал больше многих других композиторов. Круг его потребителей был в сущности не достаточно широк, он был по необходимости интимен, что и обусловило его органическое пристрастие к песне и к интимному стилю. Более монументальные произведения Шуберта (его симфонии, оперы) так и не увидели света при его жизни — они дожидались того времени, когда расцветающая концертная жизнь сделает и их доступными для исполнения во все ширящемся круге новых слушателей. Шуберт, подобно раннему Бетховену и в соответствии с вокальным характером, песенностью своего творчества, является типичным и убежденным гомофонистом; реставрация „бахизма“, проявившаяся в позднем Бетховене, его не коснулась вовсе и не могла коснуться, как вращающегося в круге, далеком от баховских настроений. Та линия немецкого национализма и танцовальной песенности, которая заложена была в Шуберте, освобожденная от других своих окружений, получила дальнейшее разви-

Линия богемического шубертианства—„легкая музыка“. Ланнер, Штрауссы.

тие в любопытном и высоко-талантливом творчестве Ланнера (1801—1842), который сумел вдохнуть живую мелодическую линию в национальный немецкий танец—вальс. Ланнер начинает собою чрезвычайно важную линию развития музыки, именно линию так называемой „легкой музыки“, основанной частью на танцовальных формах, частью на формах комической оперы, по существу близких к танцовальным. До начала XIX века разделения легкой и серьезной музыки еще не существовало, они обе существовали вместе, совмещаясь нередко в одних даже авторах. Комическая опера и серьезная опера шли рядом, так же как и танец и симфония. Но скоро намечаются расслояющиеся вкусовые группы, из которых одна, более демократическая и более многочисленная, в сущности менее музыкально развитая и потому склонная к простым периодическим, танцовальным ритмам и к простому вокальному стилю с простейшим аккомпанементом, становится преимущественным и даже исключительным потребителем „легкого жанра“, освобождая другую группу, которая становится даже в известный антагонизм к первой, отрицая за ней художественное значение. Эта группа потребителей легкой музыки немедленно создает спрос и на композиторов именно такого рода специалистов в этой области. Ланнер является их первым представителем, еще примыкающим к общему руслу раннего немецкого романтизма. После него идут уже более специфические, но еще связанные сильными узами с шубертовской мелодикой, — Иоганн Штраусс[1]), отец и сын, создающие стиль немецкого салонного танца и немецкую

---

[1]) Штраус, Иоганн (старший) — популярнейший композитор вальсов (1804—1894), послуживших основой всей последующей „легкой“ музыки; жил в Вене, откуда совершал концертные поездки в иные города со своим салонным оркестром, выступая в качестве дирижера. Его сын—тоже Иоганн Штраус (1825—1899)—продолжал линию творчества отца, при чем выступал еще в качестве автора оперетток, которых он написал 17 (из них наиболее популярны были в свое время „Цыганский барон“, „Летучая мышь“ и др.). Некоторые его вальсы стали народными в Германии и в Австрии.

оперетту, развивающую элементы, большая часть которых имеется у Шуберта и даже еще у Моцарта.

Романтическая опера. Вебер.

Та линия фантастического романтизма, которая наметилась в трудах и творчестве гениального Гофмана, получает дальнейшее развитие в работах К. М. Вебера[1]) (1786—1826), который оказывается в силах придать плоть и музыкальную кровь чисто-литературным построениям Гофмана. В противовес итальянской виртуозно-меломанической оперной манере, германский романтизм выделяет романтическую, фантастическую оперу на национальный легендарный сюжет, в которой получают приложение и чисто-германский тип песенности, и широкая симфоническая фактура музыки, унаследованная от классиков и Бетховена. Эта опера должна оттянуть часть кадров слушателей от итальянской оперы, что она и выполняет, как вполне соответствующая растущему духу национализма по всей Европе и в Германии в частности. Романтический легендарный дух требовал фантастических красок для своего воплощения. Он властно требовал осознания

Романтизм в оркестровом колорите.

тех фантастических красок, которые потенциально заключены в музыкальной гармонии и оркестровых колоритах. Если классический век и Бетховен уже обратили внимание на колористические возможности оркестровых тембров, пока еще только как самодовлеющих музыкальных ценностей, то у Вебера мы видим уже использование этих колоритов для иллюстративных, декоративных сценических целей, как символов определенных переживаний и образов. Центр тяжести веберовского творчества лежит в опере, где он создает стиль и направление и где он работает в виду того нового, националистически настроенного круга публики, который создается в эпоху после наполеоновских войн, как реакция против наполеоновского цезаризма. „Фрейшюц" (волшебный стрелок), „Эврианта" и „Оберон" составляют главные этапы его творческого пути, который ценен для истории еще и тем, что его творчество в сильнейшей степени обусловило впоследствии творчество Р. Вагнера. Гармонических обогащений Вебер не много внес в музыкальный лексикон, хотя его гармоническая палитра в итоге свободнее и мягче бетховенской. В этом смысле он идет наравне с Шубертом, превосходя последнего в осознании оркестрового колорита, но уступая ему в фантазии. Значительно меньшее значение имеет творчество Вебера в модной в его эпоху фортепианной области, в которой считали долгом работать почти все композиторы. Тут Вебер работает на вкус его современников, на вкус той публики, которая в это время ценит

Виртуозная эпоха в области фортепиано.

преимущественно виртуозность, выражающуюся в бравурности пассажей и в блеске звучности. Только что произведены были важные улучшения в механизме фортепиано: из инструмента слабозвучного, поневоле интимного, оно обратилось в полнозвучный концертный инструмент. Это немедленно вызвало новые возможности исполнения, новые преодоления техники и новый виртуозный стиль, знаменовавший преодоление этих новых заданий технического совершенства игры. И это же немедленно создало спрос на виртуозность со стороны публики, которая в массе всегда в первую очередь способна ценить проявления технического совершенства и блеска. Вебер в ряду других своих современников — фортепианных композиторов (Гуммель, Дуссек и др.) создает литературу на этот круг потребителя, который не мог оценить то, что было уже создано для нового фортепиано, глубокого, Бетховеном из-за огромной трудности его произведений и редкого оттого их исполнения.

Эпигоны романтической оперы: Маршнер, Шпор, Лорцинг.

Успех романтической оперы, созданной Вебером, и органичность национального направления, обусловленного запросами эпохи, не могли не вызвать ряда подражаний, ибо творчество одного Вебера не могло

[1]) Вебер (1786—1826) родился и большую часть жизни прожил в Германии, постоянно меняя место жительства. В. оставил музыкальное наследие преимущественно в виде опер, среди которых надо отметить: „Фрейшютц", „Эврианта" и „Оберон", как наиболее сильные и существенные для истории музыки. Значительно меньшее значение имеет Вебер как фортепианный композитор, где он культивировал преимущественно виртуозный стиль (наиболее известны его „Приглашение к танцу" и „Концертштюк" с оркестром).

насытить потребительского круга, ждавшего новых национальных опер. Вслед за Вебером появляются его последователи, продолжающие творить в тех же рамках немецкого национализма. Маршнер [1]) (1795—1861) явился автором многих опер, обошедших все сцены мира („Вампир“, „Ганс Гейлинг“, „Храмовник и еврейка“), и типичным подражателем романтического стиля Вебера. Шпор [2]) (1781—1859) создает произведения не только в области оперы, где он является крупным эпигоном Вебера („Иессонда“, „Фауст“ и др.), но и крупным инструменталистом, продолжающим отчасти линию классиков и Бетховена, отчасти Шуберта. К этой же линии, но уже в ее вырождающемся продолжении, относится и Лорцинг [3]) (1801—1851), который работал уже в более позднюю эпоху, когда черты первобытного романтизма уже изменились, и потому он являлся скорее поставщиком музыки для **отставших** слоев, которые еще не успели угнаться за более передовыми вкусовыми группами. Около 20—30-х годов XIX века появление огромного количества людей, интересующихся музыкой, повлекло за собою форменное **художественное перепроизводство музыки**. Прекрасные классические образцы, сотворенные к этому времени, и мощная профессиональная музыкальная культура Германии обусловили то, что

Перепроизводство профессионалов в Германии в 30-х годах.

[1]) Маршнер (1795—1861) — один из эпигонов Вебера, сильно уступающий ему в таланте. Его оперы, бывшие в свое время чрезвычайно знаменитыми и популярными, числом 11, устарели уже совершенно. Наиболее значительны по музыке „Храмовник“ и „Жидовка“ 1828, „Вампир“ 1828 и „Ганс Гейлинг“ 1833. Его довольно многочисленные инструментальные произведения не имеют значения.

[2]) Шпор (1781—1859) — один из лучших скрипачей мира и замечательный композитор, примыкающий в сильной степени к Веберу (в опере), но еще ближе к Шуберту и Мендельсону (в камерно-инструментальном стиле). Для его произведений характерны хроматизмы и изысканность украшений. Его сочинения: 10 опер (наиболее знаменита „Иессонда“), девять симфоний, скрипичные концерты, до сих пор популярные в Германии, много струнных квартетов и двойных квартетов, а также квинтетов и произведений для разных камерных составов с участием духовых.

[3]) Лорцинг (1801—1851) — автор опер „Царь-плотник“, „Ундина“, „Браконьер“ и др., числом 17, которые когда-то занимали прочное место в оперном репертуаре, но сейчас даются только в Германии.

количество произведений серьезной музыки стало превышать нормы спроса, тем более, что качество самой композиторской продукции оказалось сильно ослабленным в вдохновении и в оригинальности. Это была эпоха так называемой „капельмейстерской музыки“, сочинявшейся бесчисленными профессионалами, наводнившими германские страны. Музыка, ими продуцируемая, отличалась гладкостью структуры и полной несамобытностью, крайним эпигонизмом стиля, подражавшего классикам и ранним романтикам. Почти все эти композиторы имели многочисленные оперы, симфонии, квартеты и др. сочинения. Одновременно развивалось виртуозное направление в фортепианной и скрипичной музыке и в пении, которое обусловливалось тем, что широкие слои публики в чистом инструментализме, где не было зрелища и слова на подмогу, оценивали только технику. Те группы, которые в пении оставались верны итальянизму и его мелодически-виртуозному стилю, вполне соответствовали и в сущности совпадали со слоями, которые являлись потребителями блестящей виртуозности в областях фортепиано и скрипки. Фортепиано, двинутое в своем виртуозном развитии сначала Клементи, потом Гуммелем и Мошелесом, которые в сущности являлись эпигоническими явлениями по отношению к позднему классицизму (главным образом к Бетховену) и даже отчасти примыкали к „капельмейстерской музыке“, выработало целую плеяду виртуозов, которые являлись одновременно и композиторами, и культивировали те или иные виртуозные элементы игры, при чем другие качества музыки—глубина и серьезность, а часто и вкус—оставались в тени. Эта школа виртуозов главным образом культивировала беглость и проворство пальцевой техники, при чем элементы стиля были в сущности неизменно те же, как и у классиков с Бетховеном. **Герц** и **Калькбреннер** явились наиболее видными из этих виртуозов-композиторов, при чем тесная экономическая связь их с вкусом потребителя и с бытом выражалась ярко и в том факте, что большая часть их (Герц, Калькбреннер, Плейель) были одновременно либо владельцами, либо пайщиками

Виртуозы-пианисты, обусловленные промышленными предприятиями в музыкальной сфере.

крупных фортепианных фабрик, служа как бы активными рекламистами своего собственного дела. Связанность этих композиторов и виртуозов с другой, менее передовой во вкусах, более отсталой группой потребителей, конгруентной с ценителями итальянизма, выражалась и во внешнем сходстве их музыки более с **классиками** (помимо чисто-виртуозных элементов), а не с романтиками, работавшими на иные, более прогрессивные и националистические группы.

Реакция интимности в эпоху реакции политической. Фильд.

Особняком появилась фигура **Фильда** [1]), пианиста и композитора, родом из Англии, но большую часть жизни прожившего в России, где он имел огромное значение для развития музыки. Фильд перенес центр тяжести пианизма вновь в интимный мир, с концертной эстрады — в салоны. Его появление было в сущности явлением **социологически-реакционным**, — он высказывал собою и своим творчеством **линию реставрирующегося аристократизма**, которая наметилась в высших кругах общества, в осколках феодальных групп, как политический протест против прошедшей революции и ее демократических лозунгов. Самое появление Фильда совпало с реставрацией королевской власти во Франции и с реакционными веяниями по всей Европе, и не случайно Фильд возник именно в аристократической и оставшейся в стороне от революции и наполеонолизма Англии и прожил жизнь в самодержавной и аристократически-реакционной России, где демократия еще не успела стать в ряды интеллигенции и где он создал школу. Фильд создает жанр фортепианной миниатюры, проникнутой тем же изяществом и культом изысканности ощущений, который характерен для раннего классицизма XVIII века, но, конечно, уже снабжен технически всеми достижениями новых, романтизмом и классицизмом приобретенных гармонических сознаний и ресурсами новых, более звучных инструментов. Виртуозный элемент отсту-

[1]) **Фильд** (1782—1837) — англичанин, проживший большую часть жизни в России, где оставил школу и много учеников, пользовался славой великого виртуоза своего времени: его игра была нежная и певучая, изысканная. Его композиции: 7 концертов для фортепиано, ноктюрны, 4 сонаты, квинтет и другие фортепианные произведения.

пает на второй план перед заданиями изящества и изысканности и перед проблемой воплощения лиризма в фортепианной музыке. Фильд явился первой ласточкой тех веяний, которые он знаменовал, — **восстановления изысканного круга утонченных ценителей**, на время стушеванных революцией и заслоненных группами примитивной демократии и демократии интеллектуальной. Он же был первым знаменем протеста против той антихудожественности, которая водворилась в музыкальном мире в формах капельмейстерского эпигонизма („капельмейстерской музыки“) и безудержной виртуозности. Его подражателем, но в значительно более крупных размерах, явился Ф. **Мендельсон-Бартольди** [1]) (1809—1847), который, будучи сам порождением самой крупной буржуазной среды (сын крупнейшего банкира Европы), своим явлением знаменует новый сдвиг — пробуждение активного интереса к искусству в недрах этой буржуазии, которая теперь фактически является господствующим классом Европы. Не будучи никак финансово и экономически заинтересована в сбыте своего искусства, эта буржуазия имела в нем зато иной интерес — искусство было символом утверждения культурного значения этой группы и было путем славы, которая играла на

Выступление крупной буржуазии. Мендельсон.

[1]) **Мендельсон** (1809—1847) работал в разнообразных областях музыкального творчества. В области симфонической музыки его произведения: 4 симфонии, из которых наиболее популярны „шотландская“ (a-moll) и „итальянская“, и несколько увертюр, из которых самая известная — „Фингалова пещера“. В области вокально-инструментальных форм им написано много духовных сочинений, псалмы, оратории („Христос“, „Павел“, „Илия“), музыка к „Сну в летнюю ночь“ (наиболее яркое и самое раннее его произведение, написанное частью в возрасте 18 лет), музыка к „Антигоне“, „Эдипу“. В области оперы он оставил неоконченные наброски оперы „Лорелея“. Он написал много произведений для фортепиано, из которых пользуются мировой славой „Песни без слов“, а ранее пользовались большим распространением и его „каприччио“ и концерты. Его скрипичный концерт до сих пор чрезвычайно популярен. Много прекрасных вещей написано им в области камерной музыки (октет, два квинтета, секстет с фортепиано, два трио, скрипичная и две в-чельных сонаты и пр.). М. в истории музыки еще замечателен, как общественный деятель, создавший лейпцигскую консерваторию и способствовавший реставрации произведений И. С. Баха.

этот раз, как и в ряде других случаев, роль, совершенно аналогичную экономическим связям. Уже в силу этого Мендельсон не мог не творить в р а с ч е т е на широкое признание в определенных группах и, стало быть, в соответствии с их вкусами. Но эти группы были более замкнуты и более квалифицированы в силу того, что к ним не пред'являлось экономических требований. Крупная буржуазия со своим уравновешенным и по существу „эстетским“ миросозерцанием несла с собой свои вкусы: вкус к эстетизму и к формальной законченности. Это обусловило зарождение явления а к а д е м и з м а, как культа формальных эстетических ценностей, известного спокойствия миросозерцания, продиктованного экономическим благополучием этой группы. В личности Мендельсона сконцентрировались силы реакции против капельмейстерской музыки и самодовлеющей виртуозности, чисто-буржуазный протест против демократичности вкусов, выдвинутых предыдущей эпохой раннего романтизма, и новое течение академизма, продиктованное звукоощущением крупной буржуазии.

Ретроспективизм. Реставрация Баха.

Оттого в деятельности Мендельсона характерен момент реконструктивный и ретроспективный. Он вызывает из забвения Себастиана Баха, мастерское совершенство творений которого было идеалом для академизма, он культивирует классические формы симфонии и камерной музыки и доклассические формы оратории, забытой в эпоху революции; в фортепианной музыке он культивирует, подобно Фильду, изысканный и утонченный стиль миниатюры без расчета на бьющую в глаза виртуозность. Огромное личное дарование Мендельсона позволило ему действительно стать фокусом воплощения всех тех требований, которые пред'явила к нему эпоха. Стиль его в сущности является как бы естественным развитием линии классицизма и раннего романтизма, к которому его обычно и причисляют, но его академизм побуждает его сглаживать в творчестве все резкие углы и все острые пункты; он не новатор, но эволюционист, осторожно и законно пробирающийся вперед в музыкальных ресурсах. Ясно, что с этими заданиями и с природной мягкостью характера дарования ему не по силам была динамическая форма

симфонии, и мы видим, что, действительно, симфонии его значительно уступают бетховенским в динамизме и энергии впечатления, несмотря на то, что Мендельсон в сущности располагал значительно более пышными гармоническими и мелодическими ресурсами. Славу Мендельсона и популярность его далеко за пределами его буржуазного круга, для которого он создавал, составили его фортепианные миниатюры („песни без слов“), в которых он приспособляет, подобно Фильду, песенную форму для выражения интимного переживания и чрезвычайно обогащает выразительные ресурсы фортепиано. Характерным для академизма Мендельсона представляется идеальная з а к о н ч е н н о с т ь ф о р м ы, в чем он приближается к классикам и значительно превосходит ранних романтиков — Вебера, Шпора и Шуберта.

Мендельсон заканчивает собою серию „ранних романтиков“, как их принято называть, впрочем, без особого основания. В сущности группа Вебер—Шуберт—Мендельсон и их эпигоны ни в каком случае не могут рассматриваться, как образующие какую-то историческую или социологическую целостность. Они — случайные современники и работали в сущности для различных вкусовых групп: Шуберт — для богемической интеллигенции с националистическим оттенком, но сильно демократической окраской, Вебер — для патриотически настроенной широкой публики, не удовлетворявшейся итальянской мишурной оперой, Мендельсон — для публики общества времен реакции, — публики уже эстетной, изысканной и не демократической, хотя и уже не аристократической, а типично буржуазной. О б щ н о с т ь и х у с м а т р и в а е т с я т о л ь к о в у з к о м а с п е к т е м у з ы к а л ь н о г о с т и л я, как привнесение всеми ими некоторой, пока еще очень незначительной и не очень острой, дозы расширения гармонических, мелодических и ритмических возможностей в музыке по сравнению с классиками и Бетховеном. Во всяком случае эта группа вызвана в жизнь условиями, имевшими место и формировавшимися именно в связи с последствиями и ближайшими результатами р е в о л ю ц и о н н о г о с д в и г а, но вследствие сложности и спутанности социологических слагающих самая группа не могла получить никакой четкости

образа. В этом смысле она решительно отличается от группы позднего романтизма, который обнаруживает значительную спаянность и в смысле тех кругов, вкусы которых они обслуживали, и в смысле общности идеологии.

Французская музыка времени реставрации и последующих эпох.

Французская музыка начала XIX века, в связи с крайней спутанностью политического горизонта Франции и с постоянно меняющимися образами правления, имеет пеструю и трудно формулируемую физиономию. Вкусовые группы плохо намечены, огромное большинство продолжает ту же линию развития, как и XVIII век, главная масса потребителей — все же оперная публика, ждущая музыки только как оправы к зрелищу и к слову. В этом сказывается не столько чисто-временное влияние революции, сколько органическое национальное свойство французов придавать звуку меньше значения, чем слову. Уже оттого чистый инструментализм плохо развивается во Франции. Ничего подобного симфоническому стилю не создается, ибо родники симфонизма — дворцы феодалов — разрушены революцией, а революционная и наполеоновская знать, диктовавшая вкусы Франции, была в достаточной мере примитивна в своих музыкальных вкусах и глубоко демократична. Она могла поддерживать и фактически поддерживала только о п е р у. Даже те слабые эмбрионы инструментализма, которые были созданы мастерами XVIII века во Франции (Рамо, Купереном), исчезают в волне революции и ее последствий, ибо не находится той среды, которая могла бы культивировать этот инструментализм, требовавший известной значительной утонченности вкусов. После Мегюля, Спонтини и Галеви французская опера выдвигает яркое явление

Обер.

в лице О б е р а [1]) (1782—1868), работающего все в той же сфере комической оперы, как и его предшественники — Изуар, Гретри, Буальдье. Самая задача этой музыки была рыночная — не столько дать новую музыку,

[1]) Обер (1782—1871) — один из наиболее даровитых композиторов комической оперы. Им написано много опер, из которых наиболее известны: „Каменщики", „Фра-Диаволо" и серьезная опера „Фенелла" (1825). Последние произведения О. обнаруживают в нем упадок дарования и свежести.

сколько новый спектакль, новые детали, новые не по существу, а по внешности, мотивы. Дело было только в большей или меньшей степени одаренности и личного остроумия авторов, откровенно работавших для успеха широкой массы. Подлинная струя музыкального творчества, видимо, иссякает во Франции, коль скоро музыка вследствие социологических условий лишается того исключительного качества, в котором французский музыкальный гений был силен — в к у с а. Музыкальная культура Франции могла цвести только в условиях спроса на вкус, который сейчас постигла редукция, и он выродился в сфере комической оперы в пикантность и остроумие, и эти демократические формы, или, вернее, извращения этого понятия, обусловили быстрое дальнейшее падение французской комической оперы до ранга так называемой оперетты.

Эпоха реставрации и последующие затем политические события вновь выдвинули на сцену жизни требования пышности, яркости; демократическая в сущности обстановка новой Франции и общее падение вкусов требовали от оперы возможно большего накопления эффектов. Чистая итальянская мелодика и виртуозность голосов не удовлетворяла французов, которые не склонны были никогда в массе придавать звуку большое значение: эти качества не были отвергнуты, но к ним присоединялись требовани непременной драматической завязки, оперы со сложной и драматической фабулой (в этом сказалось отчасти специфически французское преломление романтизма), требование естественности декламации и возможно большего количества сценических эффектов — пышности зрелища, что, наверное, отчасти диктовалось привычкой французов послевоенной эпохи к массовым торжествам. Уже Спонтини пытался удовлетворить этим требованиям, применяя всяческие эффекты в своих операх, отражавших воинственный и пышный дух эпохи наполеонизма, уже Россини (в „Вильгельме Телле", написанном для Парижа) пытался угодить вкусу парижских потребителей героическим сюжетом и массой вокальных, драматических и сценических эффектов. Но полным отразителем этого вкуса и композитором, всецело ответившим на запросы парижского потребителя оперы, был еврей из Германии, происходивший из класса

Мейербер. крупной буржуазии, подобно Мендельсону — Мейербер[1]) (1791—1864), который, будучи вполне лишен экономических запросов от своего искусства, в высшей степени был заинтересован в той славе, которую оно несло с собою, и потому тщательно и упорно искал того стиля, в котором его творчество нашло бы себе максимальный сбыт и признание. Мендельсон был счастливее Мейербера в том смысле, что он сразу нашел свою линию академизма. Эту же самую линию, вполне естественную для представителя крупной буржуазии, активно выступающей к творчеству, пытался сначала вести и Мейербер, но его опыты в этом трудном деле были неудачны. Потом он пытался перенести свою сферу в оперы итальянского стиля, как отвечавшего наиболее широким группам потребителей, но и тут не мог выдержать конкуренцию с более его мелодически одаренными итальянцами. Тогда он перенес свой вкусовой центр в Париж и тут оказался как раз тем композитором, который смог угодить вкусу французской толпы. Он довел пышность спектакля до его логических пределов и даже переступил частично их. Он соединил в своей опере итальянскую кантилену и виртуозность с более сложным гармоническим стилем германского раннего романтизма, одновременно дав место любимому французами декламационному элементу и заимствовав у Вебера и Спонтини их драматические и колоритные оркестровые эффекты, которые он расширил

---

[1]) Мейербер (Яков Беер) (1791—1864) — из богатого еврейского семейства банкиров, сначала создавал себе карьеру, как пианист и как композитор серьезного академического направления. Затем, убедившись, что этот стиль не пользуется симпатиями широкой публики и не обещает славы, он переменил сначала свою сферу на оперу итальянского направления (таких им написано 7 в бытность его в Италии), а позднее — на оперу блестящего, помпезного характера, связанную органически с большой парижской оперной сценой. Для этой сцены и для парижской публики М. написал свои лучшие сочинения, обусловившие его мировую славу („Роберт-Дьявол“ 1831, „Гугеноты“ 1836 и „Пророк“ 1848). Последующие оперы М. имели уже меньший успех и не отличались теми достоинствами (из них наиболее известны „Динора“ и „Африканка“). Огромная популярность опер М. держалась в течение почти всего XIX в. и только к XX в. стала сдавать под напором новых течений и под влиянием гибели старой оперной вокальной техники.

и умножил. Его наибольшее значение, как фактора в развитии музыкального стиля, главным образом в драматизации оперной мелодии и в колористических открытиях в оркестре, где он предваряет Вагнера. „Роберт Дьявол“, „Гугеноты“ и „Пророк“ составляют три главных этапа его творчества, после прохождения которых в его творчестве замечается ослабление, а одновременно во вкусах парижской публики — смещение вкусовых типов, которое отразилось на приеме его последних композиций. Творчество Мейербера было кульминационным проявлением оперной театральности, при чем в погоне за пышностью общего впечатления, рассчитанного на восприятие довольно мало развитой массы, упускались элементы подлинного драматизма, который растворялся в эффектах виртуозности и в традиционной манере оперного стиля. Мейербер является потому отцом того ложного драматизма, который привел оперу к карикатурным явлениям и вызвал в свою очередь реакцию в пользу восстановления исконной драматической природы оперного спектакля.

Музыка в России. Начало контакта с Западом. В России, стоявшей в стороне от событий в течение XVIII века, мы видим сначала исключительно „импортные“ явления, музыка ввозится из-за границы в целях упрочения пышности и престижа императорского двора, старавшегося не отставать от западных. Строгий дворянско-феодальный быт обусловливал развитие исполнительских, а потом и композиторских сил исключительно из сословия крепостных или из мелких разночинцев, которые в порядке меценатства, часто, впрочем, довольно сомнительного, отправлялись на обучение за границу (преимущественно в Италию, поставлявшую в Россию музыку главным образом) и, получив там технический шлиф, продуцировали музыку для потребления высшего круга, который являлся плохим ценителем по неразвитости, но запросы которого сводились к возможно большему подобию этой фабрикуемой в России музыки западной. Таким образом родились итальяновидные русские композиции XVIII века: многие оперы, кантаты, рожденные спросом на эти типы

Композиторы-профессионалы, выученики иностранцев. музыки при дворах. Композиторы эти не имели самостоятельного значения и в сущности являлись эпигоническими элементами западных школ, преимущественно неаполитанской (Бортнянский, Березовский и др.). Они же являлись компонистами и церковной музыки, тоже писавшейся в тех же западных формах, привнесенных в Россию итальянцами (Галуппи, Сарти и др.). Почти вся история музыки в России в XVIII веке протекает под знаком сильнейшего итальянского засилья, при чем, однако, едва ли вкус потребителей был вполне в соответствии с этим типом музыки; скорее тут играл роль известный снобизм, желание быть подобным Европе, свойственный этой эпохе России и в других областях. Истинный вкус даже аристократических сфер в сущности был близок к типу народа, и народная песня и пляска удовлетворяли ему в большей степени. Оттого уже во второй половине XVIII века мы наблюдаем стремление к утверждению „национализма“ в музыке, к культивированию народных напевов, более понятных и родных примитивным вкусам. Идеологически это национальное направление оправдывалось растущим политическим значением России, как великой державы. Как бы то ни было, уже в 1756 г. появляется

Рождение национального водевиля. опера-водевиль на национальный сюжет („Танюша“ Волкова) на русском языке и с русским бытовым сюжетом, очевидно, более понятным, нежели сюжеты из античной мифологии, ранее принятые в серьезных итальянских и итальяновидных операх. Но русская песня, подвергнутая по необходимости переделке выучениками итальянских школ, отчасти в этих произведениях утрачивала свои характерные национальные свойства и именно те, которые могли быть заменены более примитивными и доступными формами из практики западно-европейской музыки. Таким образом древние диатонические лады русской народной песни и древняя ассиметричная ритмика вытесняются европейским мажор-минором и четными и тройчатыми ритмами, в которые втесняется контур русской мелодии. Таким образом создается стиль „итальяно-русской“ или ложнорусской песни, который царит в музыке

России довольно долго, ибо он в сущности вполне удовлетворяет дилетантским вкусам потребительского круга аристократов. В связи с запросами круга и итальянские авторы, приглашенные для работы в Россию, пытались писать мелодии в псевдорусском стиле, который имел довольно мало художественных оправданий. Весь конец XVIII в. в России проходит под знаком сильнейшего влияния западной музыкальной мысли и борьбы с этим путем насаждения национальной мелодики.

Композиторы-бары. Композиторами к концу века становятся, в связи с несколько более свободными нравами эпохи, и сами дворяне, порождая типичное для России явление барина-композитора, который обычно являлся дилетантом-самоучкой, не лишенным иногда крупной музыкальности, но технически беспомощным, что побуждало этих композиторов нередко поручать детальную обработку своих созданий своим крепостным, обученным за границей музыке. XVIII век дал России уже много имен виртуозов и композиторов как из дилетантствующих бар, так и из разночинцев и крепостных (напр., скрипач и композитор Хандошкин, Титов и др.).

Примитивный вкус круга потребителей повлиял на то, что развитию подлежали в России только формы романса и оперы, как наиболее доступные массе, как связанные со словом и зрелищем и оттого понятные. На развитие романса повлияли самые разнообразные условия и причины: народная итальянизированная песня, цыганские мотивы, пользовавшиеся огромной популярностью в России в дворянских сферах, как отвечавшие эротическому моменту, отсутствующему в русской народной песне, западная романсная или песенная литература (Шуберт) — с XIX века. Этот стиль примитивного романса и оперы получил

Титовы, Верстовский, Алябьев. развитие в творчестве Титовых (отца и сына), Верстовского и Алябьева — типичных композиторов дилетантов, отличавшихся крайней примитивностью фактуры своих композиций. Верстовский [1]) (1799—1862) известен, как автор оперы „Аскольдова могила“ и ряда других менее удачных

---

[1]) Верстовский (1799—1862) написал 5 водевилей, оперы: „Аскольдова могила“, „Пан Твардовский“, „Вадим“, „Тоска по родине“,

в которых он культивирует стиль водевиля с русскими и русскообразными напевами. Алябьев [1]) (1787—1851) был композитором популярных романсов. Одновременно с ними подвизался Кавос — итальянец, акклиматизировавшийся на русской почве и пытавшийся писать под русский стиль (опера „Иван Сусанин"). Веяния литературного романтизма, захватившие Россию в начале XIX века и сильно распространенные в высшем наиболее культурном слое в связи с наполеоновской войной 1812 года, дали сильный импульс развитию более органического национализма в музыке. Значение России, как великой державы, возглавляющей реакционный концерт европейских держав после войны, должно было быть отображено в создании национальной и патриотической оперы, притом уже не водевиля, а серьезной. Явление это было вполне аналогично тем факторам, которые в Германии вызвали явление Вебера с его романтически национальной оперой. Что явление русского музыкального национализма было в сущности явлением романтическим и реакционным, доказывается как классовым анализом носителей этого направления (все— аристократические фамилии дворянства), так и общим тоном их творчества.

Глинка. Глинка [2]) (1802—1857) был первым русским композитором из дворян, который до

„Чурова долина" и „Громобой"; в последних он уже шел за Глинкой, в первых отчасти его предварял. Из всех его опер осталась относительно жизненной только „Аскольдова могила".

[1]) Алябьев (1787—1851) написал множество романсов, часть которых стала почти народными мотивами. Мировую популярность (благодаря исполнениям знаменитых колоратурных певиц и транскрипциям Листа) получил его „Соловей", до сих пор еще исполняемый в концертах, как виртуозная вещь.

[2]) Глинка (1802—1857) вначале писал композиции общеевропейского стиля; в этот ранний период им написаны неизданные до сих пор септуор, симфония, две увертюры, квартет и пр. Потом он увлекался итальянским пением и стилем (в 30-х годах). С „Жизни за царя" начинается период национализма в его музыке (1836), окрепший к „Руслану и Людмиле" (1842). Кроме этих своих фундаментальных сочинений, прославивших его имя, Глинка написал музыку к „Князю Холмскому" (1840), симфонические фантазии: „Аррагонская хота", „Ночь в Мадриде", „Камаринская", „Вальс-фантазия" и много романсов. Под конец жизни Глинка работал над русскими церковными песнопениями.

известной степени отказался от дилетантского стиля работы и решил пройти сам некоторый курс музыкальных наук. Явление Глинки, на первый раз странное и внезапное в малокультурной России, об'ясняется очень легко, если принять во внимание то значительное оживление сношений с Западом, которое ознаменовало начало XIX века. Русские столицы стали мировыми городами, в них были импортированы самые новые и свежие достижения европейского вкуса. В это время в Европе был Россини, классики, Бетховен, Шуберт, Вебер, русскую столицу посещали не только представители итальянской оперы, почти не покидавшие ее, но и знаменитые виртуозы, из которых Фильд жил почти всю жизнь в России и тут создал школу пианистов, и французские авторы комической оперы (напр., Буальдье). Все эти внезапно нахлынувшие элементы не могли не оказать воздействия на музыкальную психику, и Глинка был лишь фокусом, в котором отразились все эти влияния. Его стиль был равнодействующей стиля французских композиторов, Вебера, отчасти Бетховена и Моцарта. Но к этому был придан еще заимствованный у Вебера и романтиков национализм, выразившийся в культуре народного мелоса, которая была начата уже предшественниками Глинки. Работавший на вкус только что образовывавшейся группы интеллигентных националистов (совершенно как и Вебер), Глинка не мог не считаться с уровнем и запросами этой группы. Оттого он не мог родить ни фортепианного стиля, для которого в России еще не было исполнителей, и даже постоянной концертной эстрады, ни симфонизма, который был еще труден для постигания. Его оперный стиль явился существенно национальным, и в метком угадании особенностей характерных для русского мелоса состоит главная заслуга Глинки, оправдывающая его признанное значение в русской музыкальной истории. Он первый наносит удар ложнорусскому песенному стилю. Но его остальные качества композиции далеки от самобытности и обнаруживают самые разнообразные влияния, исходящие из Запада (Бетховен, Моцарт, Вебер, Буальдье, Фильд, Мейербер), и, сходя с национальной почвы, он их обнаруживает особенно ярко. Естественно, что его оркестровая музыка, в которой он в сущности явился в России

пионером, обнаруживает склонность к рапсодическим формам, и он органически чужд культуре сонатных форм инструментализма. Русская музыкальная культура, возникшая в интимных барских кругах, а не при дворе магната, как симфоническая культура классической эпохи, апеллировавшая ко вкусу еще неустановившемуся и плохо разбирающемуся в чистой музыке, из инструментальных форм могла одобрить на первых порах только „изобразительные" формы, которые приближались к опере и романсу, и если не давали полностью „содержания" музыки, то хотя бы намек на нее в виде заглавия или в виде танцовальной природы всего сочинения („Аррагонская хота", „Ночь в Мадриде", „Камаринская", „Вальс-фантазия" и проч.). Оперы Глинки, бывшие главной его музыкальной заслугой, написаны: первая—„Жизнь за царя"—по рецептам Вебера и итальянцев, вторая—„Руслан и Людмила"—не без влияния „Оберона" того же Вебера, но еще с сильным влиянием Мейербера. Но самобытным в Глинке остается его национальный мелос, главным образом русский, который и придает его творчеству свежесть и оригинальность по сравнению с западными его образцами.

Эпигоны Глинки: Даргомыжский.

В среде интеллигентной национально настроенной массы, только что рождавшейся в России, оперы Глинки имели огромный успех, тогда как аристократические верхи, менее подвинутые в звукосозерцании да и в общем развитии, совершенно как и в Западной Европе, предпочитали итальянскую музыку более демократической глинкинской. Тем не менее, так как первая группа была интеллектуально весче, то пример Глинки немедленно вызвал эпигонические явления, часть которых пала на его предшественников—Верстовского и др., которые начали писать под сильным его влиянием. Наиболее ярким эпигоном Глинки явился Даргомыжский [1]) (1813—1869), который работал под влиянием французской оперы (Галеви—Обер), заимствовав у нее стремление к драматической декламации и к реализму

[1]) Даргомыжский написал оперы „Эсмеральда", „Торжество Вакха", „Русалка" (1855) и „Каменный гость" (1867), кроме того, много романсов, которые поются до сих пор в России. Из его опер в репертуаре удержалась только „Русалка".

дикции. Его творчество (опера „Русалка", декламационно речитативная опера „Каменный гость" и романсы) имело в виду все ту же среду националистически настроенных слушателей и открыто противополагало себя итальянизму; в этом смысле Даргомыжский продолжал и укреплял дело и направление Глинки, обличая, впрочем, значительно меньшие размеры дарования. Глинка и Даргомыжский составляют ранний пережиток русского музыкального романтического национализма, обусловленного зарождением культурного класса интеллигентов — дворян, который составил кадры потребителей первых этапов серьезной музыки. Последующие композиторы в России развивались уже под влиянием позднего западного романтизма.

Поздний романтизм в Западной Европе.

Этот поздний романтизм на Западе был вызван настоящим расцветом той интеллигентской, культурной группы потребителя музыки, которой начало можно проследить уже с первых годов XIX века и которая обусловила и рождение раннего романтизма. Но в ту эпоху характеристики этой группы не были еще достаточно ярки и цельны, ибо самое направление и тип вкуса данной группы не представлялись установившимися. Хотя идеологические предпосылки романтизма — фантастичность, культ старины, национальная окраска, идеалистически-философский взгляд на сущность искусства и та особенная роль, которая в мире искусства отводилась музыке, — хотя все это было дано еще литературным творчеством Э. Гофмана, но сам он был недостаточно еще зрел для воплощения в музыке подобных настроений полностью, а ранние романтики были в силах воплотить далеко не все стороны романтического катехизиса и частью даже следовали совершенно бессознательно просто вкусовому типу своей группы, как Шуберт. Одним из характернейших свойств позднего романтизма явилось осознанное стремление к новаторству, ненависть к эпигонизму,

Новаторство.

что отчасти обусловлено было фактическим засильем в это время капельмейстерской музыки, столь чуждой духу новизны. Это засилье вызывало в лучших музыкантах чувство протеста и часто желание подчеркнуть и обострить новаторские штрихи. В этом смысле эпоха позднего ро-

мантизма приносит нечто органически новое в искусство: композитор увлекается идеей творения новых звуковых миров, неведомость и пышность которых ставила их в положение загадочных романтических элементов. Новаторство прежних авторов, даже Бетховена, было в сущности гораздо менее сознательным, почти импульсивным, тогда как поздний романтик определенно ставил себе цели — создавать новые пути в искусстве, отрицать своим творчеством прошлое, двигать музыку вперед. Элементы преемственности и мастерства, столь важные в прошлом, теперь теряют свою остроту и часто даже совершенно стушевываются перед идеей „вдохновения", которое оправдывает все. Интеллектуальные круги публики, проникнутые идеями идеалистической философии (Шеллинг, Гегель и др.), органически соответствовали этим намерениям, они тоже жаждали в музыке и в искусстве вообще новых ощущений, характерных вообще для нового класса, но в силу интеллектуальности последнего приобревших прогрессивный характер.

Кроме того, перед музыкой стала во всей широте и остроте старая проблема „выразительности" и „содержания". Если музыкант классической эпохи и слушатель феодального круга вообще мало задумывался над тем, что и почему должна выражать музыка, то философски настроенная аудитория начала 30-х годов была к этому вовсе не безразлична. Литературные предпосылки романтики и теснейшая связь ее с философской мыслью требовали того, чтобы музыка перестала окончательно быть искусством в себе, чтобы она выступила из своих чувственных рамок либо в сторону связи с мыслью и с идеологической плоскостью, либо в сторону связи с изобразительностью. Музыка должна была что-то высказывать, помимо своей чисто-звуковой сущности. И слушатель, и композитор в ней искали конкретного смысла, который мог быть выраженным либо в намеках заглавия, либо в более подробной, детализованной „программе", т.-е. литературном изложении смысла музыки. Это требование идеологической содержательности накладывает особенный характер на все творчество „позднего" романтизма. Одновременно с более

Программность, как апогей выразительности.

общим требованием содержательности от музыки осознается еще способность музыки в яркой степени живописать звуками события и образы. Это качество было осознано благодаря опере, в которой музыка так или иначе всегда и давно уже состояла в роли изобразительницы определенных переживаний и событий. Новая публика, проникнутая культурными идеалами, впитала в себя и оперную эстетику; те выразительные качества, которые достигнуты были оперным искусством, широко популярным, и которые еще не успели в эпоху раннего романтизма перенестись в плоскость чистого инструментализма, теперь вносятся в последнюю. Таким образом рождается тот звуковой или музыкальный символизм, который об'единяет идею содержания в музыке с идеей программности. Трудно провести границу между музыкой, имеющей целью и задачей что-то выразить, и между музыкой программной; и в той и в другой музыка является в роли символа, и границы применимости этой символики неопределенны. В более умеренных случаях и направлениях этот символизм проявляется только в стремлении автора указать общий ход настроения своего сочинения, немногими литературными, обычно поэтическими штрихами дать слушателю помочь разобраться в мире звуковых ощущений и, дав ему этот психологический камертон, тем самым обогатить восприятие музыки, которая уже действует не только силой своих звуковых ресурсов, но совместными усилиями идеи и звука. В более крайних случаях музыкальная символика простирается даже до символизации звуками конкретных образов, идей, понятий и даже просто вещей, не говоря уже о событиях, при чем иногда тут музыка пользуется метафорическими аналогиями своего звукового языка с разными явлениями (звукоподражание, подобие, метафора динамики и движения), иногда же совершенно свободно создает звуковые формы-идеи с условным символическим содержанием.

Одухотворенная виртуозность.

Первоначальный импульс музыкальной романтике поздней формации был дан расцветом исполнительного искусства, наглядно демонстрировавшего сравнительно широким массам огромность психического воздействия искусства. Это был, так

сказать, период **одухотворенной виртуозности**, шедшей на смену прежней — полумеханической. Новое фортепиано, техническими ресурсами которого уже овладели виртуозы прежнего поколения, жаждет получить в пределах этих новых ресурсов художественное творчество. Публика, не удовлетворяющаяся чистой виртуозностью, т. е. как раз те слои потребителей, в которых идея романтизма жила и крепла, требовала от нового композитора внимания к новым ресурсам инструмента. То, что было достигнуто в смысле технических средств, должно было получить художественное оправдание. В самой сильной степени это сказалось в фортепианной области, в которой новизна конструкции инструмента была побудительным поводом, а независимость самого инструмента от других, его самодовление, как инструмента полифонического, самого вмещающего звуковой мир, и сравнительная доступность исполнения, ставили его в особо выгодное положение, которое компенсировало некоторую абстрактность его звучности и отсутствие в нем чувственной экспрессии. Новое творчество именно должно было дать фортепиано чувственность звука и экспрессию в его сфере. В эту эпоху концертная жизнь начинает уже развиваться, широкие массы приучились к концертам, спрос на концертантов всяких наименований и направлений возрастает, и немедленно они сами начинают появляться в значительном количестве. В значительно меньшей степени оказывает влияние на музыкальную композицию виртуозность в других сферах, ибо там самый инструмент (пение, скрипка) нисколько не совершенствуется и потому существенно новых технических возможностей не обнаруживает. Тем не менее именно начало XIX века дает вереницу мировых виртуозных имен, создающих виртуозную литературу для пения и для скрипки. В области пения это, как и следует ожидать, теснейшим образом связывается с оперной и именно итальянской школой, в которой был налицо культ виртуозности с давних времен (Тамбурини, Марио, Лаблаш, Каталани, Зонтаг и другие); в области скрипки Виотти и

Паганини, Лист, Шопен.

в особенности **Паганини** создают совершенно особый мир виртуозно технических возможностей, но эти именно явления мало оказывают воздействия на композицию, ибо их потребителем в сущности остается иной круг — круг оперной публики, совпадающей с любителями чистой виртуозности. Напротив, явление **Франца Листа** (1811—1886) было в высшей степени важно для формирования дальнейшего развития музыки вообще, так же как явление **Шопена**-пианиста и более мелких, уже чисто-пианистических явлений (Клара Вик, Тальберг и отчасти Фильд, относящийся к несколько более раннему времени). Все эти пианисты созидают стиль экспрессивной, высокоэмоциональной игры на фортепиано и создают использование его звуковых и конструктивных свойств в художественных целях. В их работах и в их игре впервые начинает сознаваться стиль фортепиано, как инструмента „арфического“ типа, и центр

Изменение конструкции фортепиано, как причина расцвета виртуозности.

тяжести с беглости и пассажей переносится в блеск звучности, в художественное использование колорита разных регистров. Сильное изменение и сдвиг, происшедший в эту эпоху, обусловлен не только случайным наплывом пианистических дарований, но главным образом тем, что в 1823 году фабрикант **Эрар** изобретает „двойную репетицию“ в роялях, позволяющую достигнуть большего блеска в исполнении и в звуке, а чугунная рама Бабкока, изобретенная в 1825 году, в огромной степени усилила звучность инструмента, что немедленно в сильнейшей степени повысило значение ранее мало существенной **педали** и послужило к созданию педальных типов звучаний на фортепиано, характерных для всей новой фортепианной музыки. В сфере этих новых фортепианных возможностей развилось творчество крупнейших гениев позднего романтизма, из которых трое (Шуман, Шопен, Лист) в своей работе, как пианисты, были органически связаны с фортепианным миром звучаний.

Новаторство звучаний. Крайняя программность. Берлиоз.

Новое поколение композиторов первой своей ласточкой имело француза — **Гектора Берлиоза** [1]) (1803—1869), у которого все свойства романтизма поставлены наиболее

[1]) Г. Берлиоз (1803—1869) работал исключительно только в области крупных оркестрово-вокальных и чисто-оркестровых форм. Им написаны: для оркестра — „Фантастическая симфония“ (1830), „Лелио“, „Рим-

резко и — вследствие его более раннего появления — еще не вполне художественно. Берлиоз, сам всецело принадлежавший к группе интеллигенции, романтически настроенной и не удовлетворявшейся мишурными музыкальными увеселениями тогдашней французской оперы (Галеви, Мейербер и проч.), не находил поддержки в своей родной стране, где эта группа была чрезмерно малочисленна, и это обусловило то, что его собственное творчество, не находя потребителя, лишилось четкого и ясного пути, хотя ему никак нельзя отказать в характерности. Романтизм Берлиоза, острая установка им основных вопросов его нового музыкального катехизиса были проявлены главным образом в его даровитых критических статьях, где он и явился созидателем той самой романтической группы потребителей, уже существовавшей в Германии, отсутствие которой в его стране послужило таким существенным тормозом для его личного творчества. Одновременно он выступает, как композитор чрезвычайно ярко выраженного программного направления. Музыка у него не только должна иметь определенное содержание идейного порядка, но способна и должна стремиться выражать даже явления и события — живописать звуками. Чрезвычайно резкая постановка им вопроса о программности, возможно, обусловлена была именно неподготовленностью в культурном отношении значительной части музыкальной публики Франции, отставшей за время политических потрясений от других стран. Во Франции—в стране оперы и в стране, где музыка всегда служила подспорьем к слову, к мысли—чрезвычайно естественно было появление композитора, стремившегося перенести эту мысль во всей ее логической конкретности и в плоскость чистого симфонизма. Но программность не мешала Берлиозу отнестись неожиданно бережно к классической форме

ский карнавал", „Гарольд в Италии", „Ромео и Юлия" (нечто в роде симфонии с хорами и пением); для сцены—„Троянцы", „Взятие Трои", „Бенвенуто Челлини", „Беатриса и Бенедикт"; оратории „Детство Христа" и „Реквием", драматическая легенда „Осуждение Фауста" и другие произведения. Он работал и как выдающийся дирижер, и как музыкальный писатель, оставив между прочим ценный „Курс инструментовки" и руководство „Дирижер оркестра".

симфонии и не разрушать ее: его крупные программные композиции написаны почти в выдержанной симфонической (внешним образом) форме („Фантастическая симфония", „Римский карнавал", „Гарольд в Италии", „Лелио"). Одновременно он пробовал свои силы в опере („Троянцы", „Бенвенуто Челлини" и др.), где он, однако, не мог подняться над стилем мейерберовской оперы, и в оратории („Детство Христа", „Осуждение Фауста"). Выросший на неподходящей почве, он развивался неправильно, и отдельные элементы его музыкальной одаренности не оказались у него в надлежащей гармонии. Мало способный к мелодике, он оказывается ярким новатором и смелым пролагателем новых путей в гармонии и еще более в оркестровом колорите, где он создает совершенно новый подход к оркестровому материалу. Смелость и декоративная грандиозность его построений — его самые характерные свойства: он апеллирует к огромным массам, он, внося в музыку новые элементы, хочет сделать их доступными для широких масс исключительно монументальным, колоссальным масштабом их выполнения. В этом сказывается не только то, что Берлиоз в сущности явился автором, работавшим для совершенно невыясненного для него самого круга потребителей, но и то, что в его эстетику прокрадывались помимо его воли многие характерные элементы чисто-французского музыкального миропонимания, унаследованные от годов революции, военных бурь, вечных переворотов и от вкусов парижской толпы. К этому надо отнести его грандиозные попытки, его стремление задавить слушателя не столько качеством, сколько количеством музыкальных элементов, его программная эстетика, рассчитанная в итоге на сравнительно малый музыкальный уровень воспринимающей аудитории. Несмотря на все попытки так или иначе склеить свое творчество с запросами какого-нибудь круга, творчество Берлиоза во Франции решительно не привилось и имело значительно большее влияние за пределами его страны, в Германии и в России, где оно действительно оказалось способным создать направление глубокое и органическое. Причины эти крылись, очевидно, в том, что в этих странах уже имелся сложившийся круг потре-

бителя на музыку новаторского направления с порывом к новым берегам — именно интеллигентские группы. Напротив, во Франции весь ход музыкального развития шел в сторону от идей Берлиоза и намечался в направлении к деградации музыки в род увеселения, с одной стороны, а с другой—к нарождению академизма, столь противоположного берлиозовским устремлениям и диктуемого выступлением на социологическую арену групп промышленной буржуазии с ее эстетическими мироощущениями.

Музыка Берлиоза в сущности так и не нашла никогда широкого потребителя, она мало пришлась кому по вкусу, за исключением незначительных групп музыкантов-специалистов Германии и России, где она послужила более оплодотворяющим ферментом для собственного творчества представителей этих групп, а не для распространения в широких массах. Идея крайней программности не могла сразу найти доступ в слое интеллигентного слушателя, ибо своей прямолинейностью вызывала на эстетические возражения. Но тем не менее интерес к музыке, отмеченной каким-то „определенным содержанием“, понимаемым в чисто-идеологическом литературном аспекте, рос и ширился. На чисто-германской почве этот интерес вызвал к жизни гениальное явление Шумана [1]) (1810—1856), которого можно считать естественным продолжателем элементов, заложенных Шубертом и Бетховеном. Если Берлиоз в сущности не имел никакого отношения к истории развития техники нового фортепиано и скорее был связан с оперными корнями, то Шуман, напротив, в сущности весь связан с фортепиано: даже в своем оркестре и в камерном ансамбле он — скрытый фортепианист, глубоко почувствовавший интимный дух этого инструмента. Романтическая тенденция у Берлиоза выражалась в стремлении к импонированию грандиозностью воплощения, у Шумана она высказалась в обратном — в стремлении к интимной миниатюрности, и это находилось в значительно более тесном контакте с настроением тех кругов, к которым апеллировало творчество Шумана. Уже одно то, что колоссальные исполнения требовали средств для своих осуществлений, которые трудно было достать, тогда как интимный стиль фортепиано был всегда доступен и легок, так же как и не менее интимная сфера вокальной миниатюры-песни, где Шуман с такой же энергией работал, — одно это делало музыку Шумана, написанную в расчете на возможности частых исполнений, более доступной и потому более прочно оцениваемой, даже если бы она оказалась в музыкальном отношении более трудной и сложной, как это и было. Шуман вместе с Мендельсоном (и потом с Шопеном) создает литературу художественного фортепиано и вместе с Шубертом — литературу художественной песни. Намечавшийся уже ранее протест против засилья эпигонов и против самодовлеющей виртуозности в его творчестве получает новый, могучий импульс. Он стремится придать музыкальной миниатюре, стиль которой проникает у него даже крупные формы (симфонию, сонату), глубокое идеологическое значение и смысл. В этом смысле он шел навстречу общему течению, которое в резкой, уродливой форме выразилось в виде крайнего „программизма“ Берлиоза, а у Шумана, в связи с его более изысканной и философски утонченной организацией, оно выразилось в форме тонких программных намеков на существо его мотивов творчества. Он вносит и вводит в музыку систему заглавий, импрессионистически указующих общий тон мыслей автора, который он чрез свою музыку желал бы возбудить в слушателях. Он помогает последним, идет им навстречу. Абстрактные заголовки в роде „сонаты“, „симфонии“, даже „песни без слов“ уступают место импрессионистическим „мотто“ уже несравненно более конкретного содержания,

Новаторство ритма и гармоний. Шуман.

[1]) Шуман (1810—1856) знаменит и как композитор, и как музыкальный мыслитель и критик, один из первых созидателей серьезной художественной прессы. Шуман написал 4 симфонии, которые, однако, сильно уже устарели, ибо он не обладал способностью к оркестровому колориту, музыку к „Манфреду“ Байрона, оратории (наиболее известная „Рай и Пери“), концерты для виолончели и для фортепиано с оркестром, около 300 песен для голоса (наиболее известны циклы „Мирты“, „Любовь поэта“ и „Любовь и жизнь женщины“), много фортепианных произведений, мелких и крупных, из которых наиболее крупное значение имеют две сонаты (fis-moll и g-moll), „Крейслериана“, „Симфонические этюды“, „Карнавал“, фантазия C-dur, „Papillons“. Последние годы жизни Шуман был психически болен и умер в психиатрической больнице.

хотя не настолько определенных, чтобы можно было их счесть за точную программу музыки Шумана — за „изобразительную“. Он весь находится — как и круг его потребителей — в сфере тех фантастических предпосылок о существе музыкального явления, которые ввел впервые Э. Гофман. То, что не смог высказать в своих собственных звуках более литератор, нежели музыкант Гофман, то именно высказал Шуман, который все время имел теснейший контакт настроений с идеями и мыслями Гофмана, начиная от общего фантастически гротескного настроения его творчества и кончая такими деталями, как прямое написание музыки, иллюстрирующей произведения Гофмана („Крейслериана“). В связи с этими „гофманскими“ настроениями в музыку Шумана вторгается элемент кошмарной фантастики, острой сказочности, окрашенной в германские легендарные тона, гармонии и ритмы его получают характеристики чего-то призрачного, полубесплотного, сонного. Все эти элементы явились существенно *новыми* в искусстве, они были даже настолько новы, что, как показывает исследование, в сущности только незначительная часть их была оценена при жизни и в эпоху Шумана, большая часть осталась на признание будущего, и интегральное признание и спрос на Шумана в его время обусловлен был более тем, что в его музыке, помимо остро новаторских элементов, были в значительном количестве и такие, которые были вполне по плечу его привычной аудитории. Спрос этот был расширен и облегчен существованием в его эпоху огромных пианистических сил (его жена Клара Вик, Лист, позднее Рубинштейн), которые схватились за его творчество, как за удобную канву для своих собственных пианистических заданий. Острая фантастическая ритмика, огромное напряжение лиризма и сила экспрессии, совершенно новые элементы гармонии — вот что прельщало в Шумане, открыто выступившем не только в своей музыке, но и в своих литературных писаниях против рутины и музыкальной схоластики, отчасти даже и против того нарождающегося в лице Мендельсона *академизма*, который был Шуманом верно учтен, как тормоз для развития новаторских элементов искусства. С другой стороны, Шуман был воплощением еще других стремлений

в современном ему музыкальном кругу. Академизм Мендельсона, поставивший идеалом совершенство внешней формы изложения, невольно обратил свои взоры к прошлому музыки и именно к эпохе монументальной полифонии, когда мастерство достигло высшего расцвета в явлениях *Баха* и *Генделя* и не было превзойдено даже классиками и Бетховеном, ибо творчество последних развивалось в иных социологических условиях и в расчете на иные группы слушателей. Мендельсон реставрирует *Баха* в 1829 году, и красота этой старой музыки, ее *новизна* для музыкального создания, привыкшего к совершенно иным краскам в музыке, была настолько поразительна, что вызвала немедленные подражания. Таким образом свершается *ренесанс полифонии* XVIII века в условиях века XIX. Гомофоническое направление, утвержденное Бетховеном, слабо поколебленное им в его последних произведениях, мало известных по своей невероятной трудности, продолженной ранними романтиками, мало склонными к многоголосию, впервые колеблется Шуманом, который, впрочем, не идет по прямой дороге реставрации полифонизма в полном об'еме, а осторожно реконструирует мощный и вдумчивый стиль *Баха* как в его полифоническом, так и в его гомофоническом и смешанном аспекте.

Хроматизм гармонического ощущения.

В связи с этим наблюдается и иное явление, вызванное тем же увлечением Бахом — именно крушение прежнего, по существу *диатонического*, звукосозерцания и нарождение созерцания *хроматического*, основания которого были когда-то положены Бахом, в течение веков были забыты и погребены вместе с его произведениями, не находившими спроса в публике промежуточных эпох, и теперь могли быть вновь художественно оплодотворены. Шуман является первым существенным хроматиком новой музыки, он вводит в музыкальный стиль блуждающую модуляцию, энгармонизмы, он обильно уснащает свой мелос хроматическими ходами, он создает основные типы гармонии на основе хроматики. Огромное напряжение в нем чисто-музыкальной стихии и малое внимание к внешней оболочке, к грандиозности или даже приятности внешнего изложения делают его решительным антиподом Берлиоза. Это — два полюса романти-



ческой группы авторов, один — весь в эффекте и внешней поразительности, создающий оркестровые звучности, но мало сознательный в наиболее интимном, а другой – весь во внутреннем, бесконечно интимный и лишенный органически грандиозности, миниатюрист по призванию, не постигавший колористики оркестра, даже в симфониях миниатюрных, и по сравнению с Бетховеном несравненно менее динамичный в самой форме, распадающейся у него на песенные отдельности. Между этими крайними проявлениями романтизма располагаются другие явления, промежуточные, которые не чуждались ни внешнего блеска, ни грандиозности формы, ни очарования звука, что отчасти обусловлено было тем, что они почти все выросли как результаты не только одной по существу весьма интимной германской романтической культуры, но как равнодействующие многих национальных элементов — Вагнер, Шопен и Лист.

Аристократизация романтизма. Шопен — романтизм вкуса.

Ш о п е н [1]) явился романтиком на смешанной почве из элементов польского, германского и французского. Его явление во многом аналогично явлению Глинки, хотя неожиданность его появления в Польше, более России приобщенной тогда к культуре, была менее поразительна, тем более, что всю жизнь он провел в Европе и был поставлен в органическую связь со всеми достижениями европейской музыкальной культуры. Его особенная самобытность была обусловлена тем, что он, подобно Глинке, применил европейскую музыкальную культуру и технику воплощения к художественному претворению своей родной польской напевности, которая придала его музыке колорит исключительной оригинальности. Сам один из величайших пианистов мира, Шопен ограничил свое творчество стихией чистого пианизма, ни раза не выходя за ее

[1]) Ш о п е н (1809—1849) писал исключительно для фортепиано. Его песни принадлежат к посмертным, им неопубликованным произведениям, а его виолончельная соната сочинена им в некотором сотрудничестве с его другом Františкомом. Его сочинения: 4 баллады, 2 концерта для фортепиано, 3 сонаты, 19 ноктюрнов, 4 скерцо, баркаролла, берсеза, фантазия, 13 полонезов, 25 прелюдий, 54 мазурки, 14 вальсов, 27 этюдов, тарантелла и несколько отрывочных произведений характера фантазий. Шопен родился в Польше (в „Желязовой воле“), но всю жизнь прожил во Франции, под конец жизни был в Англии.

сферу. Вращавшийся в изысканном полуаристократическом, полувысокобуржуазном кругу, он невольно рассчитывал свое творчество на потребителя этого класса, что обусловило и его пристрастие к фортепиано — этому специально салонно-аристократическому инструменту, так и полнейший адемократизм его творчества. Его национализм и его остро выраженный польский патриотизм был существенно аристократическим (как и подобный же патриотизм Глинки, Даргомыжского и позднейших русских авторов). Это не было народничество, а аристократическое смакование красочности и эстетической ценности своего родного быта, воспринимаемого социологически, как известная национальная сущность, и эстетически, как яркий художественный и самобытный элемент. Печальная политическая судьба Польши (как раз то была эпоха польских восстаний, подавленных, как известно, с невероятной жестокостью) вызывала в то время во всей Европе, правда, платонические, но сильно выраженные симпатии к польскому народу и к польскому национальному самолюбию, уязвленному потерей родины. Отчасти к этому примешивалась и естественная в аристократических сферах ненависть к России, которая была силою военных обстоятельств и экономических причин поставлена в господствующее положение в Европе, диктовала ей свои требования. Как бы то ни было, но в узком и однако чрезвычайно веском кругу аристократии, ибо за ним тянулись и интеллигентные слои, Шопен получил признание, ибо он как раз удовлетворял и романтическому идеализму и был представителем угнетенной и аристократической нации, и, кроме того, музыка его обладала исключительным утончением и изысканностью, роднившей ее с этим кругом. Если Шуман работал на германского интеллигента, философа, ученого, студента, артиста, то Шопен работал на утонченного аристократа Европы реакционной эпохи, когда буржуазия в союзе с осколками феодальной аристократии чувствовала себя особенно прочно и высоко в моральном отношении. Он со своей утонченностью пришелся как раз по вкусу той среде французской знати, которая вновь начинала в это время утраченную было культуру в к у с а, свойственную прежней королевской Франции, и которой не мог прит-

тись по вкусу органически лишенный изящества и вкуса дикий и неистовый в своих эстетических симпатиях Берлиоз. Романтизм Шопена, с его преломленностью в изяществе и в легендарном идеализме, был приемлем тут, а романтизм Берлиоза, с его вызывающими демократическими жестами и стремлением к всенародности, пугал и казался неблаговоспитанным. Неудивительны и естественны и те влияния, под которыми образовалось аристократическое творчество Шопена: это были, конечно, Мендельсон с его эстетическим академизмом и с его формой фортепианной миниатюры, старые классики и итальянцы (Куперен, Рамо, Россини, Моцарт), воплощавшие в музыке идею изящного и все еще имевшие очень существенное значение во вкусах той среды, где организовывался гений Шопена, наконец, артистократический Фильд с его культом интимного фортепиано и даже готовыми формами „ноктюрнов". Суровый и страстный Бетховен был мало принимаем в этом кругу за свою демократичность и грубость выражения, и сам Шопен разделял эту антипатию к нему, хотя в ряде черт определенно находился под влиянием того же Бетховена. Аристократичностью круга Шопена и предельной изысканностью его настроений об'ясняется и его антипатия к широкой концертной эстраде: Шопен реконструирует прежний феодальный тип интимного замкнутого концерта в изысканном кругу ценителей. Тут собирается цвет культурной аристократии и представители всех артистических изысканных профессий, работающие на этот же круг. Та сравнительно высокая музыкальная квалифицированность, которая в этом кругу господствовала, позволила Шопену стать в чисто-музыкальном отношении наиболее передовым, соединить задачи вкусовой утонченности с проблемою музыкального новаторства. Шопен определенно впитал в себя чисто-технические достижения музыки всех предыдущих эпох — от классиков и Бетховена до современных ему Шумана и Листа. Его гармоническое богатство, его изысканный мелос, яркая экспрессия — все это, обрамленное в рамку изысканного вкуса, становится достоянием аристократического круга потребителей, за которыми тянется и слой интеллигенции, хотя главным образом уже в Германии и в России, а не в романских странах. Как

первоклассный пианист изысканно-интимного стиля, Шопен создает свой фортепианный стиль, столь же утонченный и не менее полнозвучный, чем у Шумана, столь же рассчитанный на новые достижения фортепианного аппарата, и этот стиль определяет фортепианную литературу вплоть до последнего времени.

Не столько утонченность и изящество и глубокие качества шопеновского творчества обусловили его проникновение за пределы изысканного аристократического салона, где это творчество родилось, сколько присущая, на ряду с другими его свойствами, музыке Шопена мелодическая привлекательность и отчасти сантиментальность, которая делает некоторые его сочинения (в особенности более простые по фактуре — танцы) широко популярными в среде широкого обывателя, который, конечно, не был в состоянии оценить иные особенности этой музыки. Сантиментализм вообще отнюдь не был чужд романтическому миросозерцанию, и в его периферических проявлениях он отчасти доминировал. Вскоре Шопен, более мягкий и просто мелодичный, чем Шуман, более легкий в некоторых сочинениях, сантиментальный и нежный, делается любимейшим композитором широких интеллигентских слоев, при чем при этом он незаметно проводит в музыкальное созерцание даже сравнительно отсталых частей этого круга сознание гармонических перспектив, осознание новых мелодических линий, которые усваиваются вместе с общедоступностью его внешней формы.

Романтизм виртуозности. Лист.

Так же, как Шопен, чужд чисто-германскому миросозерцанию Франц Лист[1], венгерец по происхождению. Те же причины, которые вызвали появление на русской почве Глинки, а на польской — Шопена, вызвали появление из

[1] Ф. Лист (1811—1886) — венгерец по происхождению, прожил большую часть жизни в Париже и в Веймаре. Вначале выступал преимущественно, как виртуоз, составив себе мировую известность. К этому же периоду относится большинство его виртуозных композиций (транскрипции, рапсодии и пр.). Композиторский период в его жизни начался позднее и связан биографически с его пребыванием в Веймаре. Л. отличался необычайной продуктивностью. Кроме массы произведений для своего инструмента — фортепиано (соната, этюды, транскрипции, рапсодии и фантазии, „Мефистовальсы"—числом три, три концерта с оркестром, „Сонеты

венгерской почвы тоже всецело национального явления — Листа. Блестящий пианист, который до сих пор имеет славу непревзойденного никем из других, Лист начинал свою музыкальную карьеру, как виртуоз, в новой обстановке, вызванной улучшением механизма фортепиано и облегчением передвижения по Европе, что связано было с сильным увеличением пульса концертной жизни. Его ранние сочинения носят главным образом виртуозный характер, который продолжает линию виртуозных композиторов, но только с большим блеском дарования и с большей соответственностью природе инструмента, в котором Лист, как венгерец, гениально прозрел черты национальных венгерских „цимбал“. Венгерский национальный мелос, не менее русского и значительно более польского характерный, оплодотворяет его виртуозное творчество и сообщает ему черты неслыханной прежде остроты. Лист первоначально работает для широчайшего круга потребителей — для круга „виртуозной музыки“, но он умеет вместе с элементами чистой виртуозности, приятной широкой массе потребителя, привносить и элементы новых гармоний, новых вообще звуковых ощущений, необычайной ритмики, новых ладовых строений, почерпнутых из прозрений в народный мелос и гармонию. Конечно, именно эти элементы не бывали оценены широкой массой потребителя, которая естественно видела в Листе только виртуозного автора, что и было причиной того, что это представление о нем осталось надолго в массах и даже среди музыкантов. Но на самом деле Лист, подобно Шопену, работает для двойного круга потребителя: одного—более изысканного и культурного, другого — более широкого. Разница в том, что соотношение этих двух кругов у Листа и Шопена противоположное. Шопен работал главным образом для изысканного аристократического круга и для культурной музыкальной публики и периферически, вследствие свойств своего дарования, захватил широкие круги. Лист же работал для широкого вкуса потребителя виртуозности, но захватил, вследствие остроты своего гения, попутно и культурные элементы потребителя, и даже изысканную аристократическую среду. Самым характерным проявлением широкого пианизма Листа было его включение в фортепиано элементов оркестриальности, использование его колористических возможностей и вообще к у л ь т з в у к а в фортепиано, к которому до того времени относились довольно абстрактно. Он занимается деятельно увеличением фортепианного репертуара путем многочисленных виртуозных переложений оперных отрывков народных песен (преимущественно венгерских — „Венгерские рапсодии“), романсов, не раз тем способствуя популярности данных произведений. Чрезвычайно многие произведения, благодаря его транскрипциям, получили широкую огласку и распространение (Шуберт, Вагнер, Глинка). Его блестящее творчество теми или иными своими сторонами находило сбыт в любом кругу, вплоть до самого широкого, на который он действовал своей стихийной виртуозностью. Но ясно было, что наиболее глубокое и интимное, что несло с собою его творчество, было созидаемо в расчете на значительно более п о з д н е г о потребителя. Лист являлся новатором в области гармонии и лада, истинное значение которого вырисовывается лишь в последние годы, благодаря тому, что им обусловленные чрезвычайно крупные явления (Вагнер, Скрябин и др.) заставили и массы публики проникать до постигания корней всего этого в Листе. Лист понемногу отходит от задач прямой виртуозности и переходит к композиции, уже не связанной так тесно с фортепианным миром. При этом он решительно примыкает к самому передовому течению в искусстве, к левому флангу романтизма. От Шопена он берет изысканность стиля и тонкость изложения, отчасти основные элементы пианизма, от Бетховена — симфонизм фактуры и стремление к монументально-героическому, от Баха — культ духовных грандиозных ораториальных форм (его мессы и ора-

Петрарки“, циклы пьес под наименованием „Годы странствований“ и пр.), Лист написал еще ряд крупных оркестровых композиций (симфония „Фауст“, „Данте“, 12 симфонических поэм, два эпизода из „Фауста“ Ленау) и ряд крупных ораториально-церковных композиций, в том числе оратории „Христос“ и „Елисавета“, четыре мессы и псалмы. Последние годы Лист принял духовный сан, что обусловило и преимущественно духовный уклон его творчества в последние годы. В это же время он окончательно отказался от виртуозной карьеры. Л. интересен еще как энергичный пропагандист музыки нового направления (Берлиоз, Вагнер, русская новая школа).

тории), от Берлиоза — его колоритную оркестровую палитру. Будучи художником исключительного ума, Лист соединял в своем творчестве пути интуиции и умозрения, достигая их совместными усилиями колоссальных результатов. В симфонизме он решительно примкнул к программной музыке, хотя и не проводил ее идеи с такой крайностью, как Берлиоз. Его программность в большинстве случаев — только более подробная „надписанность“ его крупных произведений („Прелюды“, „Орфей“, „Битва гуннов“ и пр.): он создает род программной симфонической „поэмы“, род свободной симфонии, менее берлиозовской программно-детализированной, но значительно более свободной в смысле формы, которая приобретает свойственный Листу колорит рапсодичности. Эти симфонические поэмы явились дальнейшим шагом по пути развития форм симфонии, завещанных Бетховеном. Симфоническая концертная жизнь все развивалась и требовала новых красок и новых творческих достижений. Академическая форма симфонии не удовлетворяла отныне романтическому духу, требовавшему идеологической ясности. Программная симфония Листа дает этот элемент в связи с новыми элементами свободной формы. Она выводит романтическую „надписанность“ произведений из мира интимных образов Шопена и Шумана в мир монументального симфонизма, где эта поэма проникается у него величественным полетом идеи, роднящей ее с бетховенскими симфониями, но более последних конкретизированными. Музыка реально становится эпическим языком, повествующим о событиях в идеальном мире. К тому же типу программных симфоний относятся его симфонии „Фауст“ и „Данте“, написанные в более строгой симфонической форме, но необычайно расширенной. Подобно Шуману и Шопену, Лист является изысканным хроматиком, склонным к культуре острых энгармонических сочетаний, но в этой области он несравненно передовее и прямолинейнее обоих предыдущих. Он вносит, в соответствии с новыми средствами выражения, в музыку элементы и эмоции „сатанизма“, сардонического смеха, сменяющего у него грубоватый юмор Бетховена, он вводит в мелодию и гармонию неслыханную остроту и элементы эротизма, порой сменяющего у него лирику и фанта-

стику Шопена и Шумана. Как и можно было ожидать, из его творчества спрос и успех при жизни и в ближайшее время вообще имели виртуозные композиции и отчасти его крупные симфонические поэмы, но органического постижения его музыки нельзя констатировать сравнительно долго даже тогда, когда уже ряд его элементов творчества вызвал на подражания и на эпигонические явления.

Та огромная сложность и даже некоторая художественная разрозненность явления Листа, которая выразилась в совмещении в нем художника, работающего на самые различные группы музыкального потребителя, обусловлена была разнообразием социологических условий, его породивших. С одной стороны, сам — демократ, примыкавший к народу и чувствовавший обаяние его мелоса непосредственно, Лист явился естественным проводником в мир культурной музыки национального венгерского мелоса. С другой — признанный всесветно пианист-виртуоз, своим виртуозным искусством победивший как раз те слои публики, которые были наиболее восприимчивы к простейшим явлениям художественной плоскости (виртуозности и простой мелодики); наконец, с третьей стороны — сам — глубокий и изысканный романтик, по кругу собственных ощущений всецело принадлежавший к аристократическим сливкам общества, Лист отличался тем, что стремился не специализироваться в каком-либо одном из этих свойственных ему типов звукосозерцания, а синтезировал все вместе. Психология Листа, сформированная его жизнью, протекшей в смене самых изысканных и острых впечатлений, побуждала его творчество к тому, чтобы всю эту массу ощущений передать в тонах того круга, который ему был наиболее близким, — аристократически-утонченного круга. Но в то же время он не желал упускать из вида и иные группы возможных потребителей его творчества, более демократические и более типично интеллигентские. В итоге грандиозные и демократические идеи в его творчестве подвергаются известному процессу „салонизации“ в расчете на вкус высшего общества, и, напротив, изысканные настроения нередко получают демократизированное изложение, декоративное, явно рассчитанное на

популяризацию среди широкой публики. Влияние Шопена на Листа неоспоримо, как и влияние на него его виртуозных предков, но не в меньшей степени этот композитор оказался способным к впитыванию в себя элементов Шумана, Бетховена, Баха. Пышный виртуозный наряд его фортепианного творчества был тем проводником его в массы потребителя, который сумел сделать Листа, вообще чрезвычайно трудного для широкого понимания, популярным и знаменитым в самом широком круге потребителя, популярным в значительно большей степени, чем его сверстники по „романтической" группе, несмотря на то, что органически их творчество было доступнее и проще психологически. Последние годы жизни листовское творчество развивает ту линию ретроспективного романтизма, которая была намечена еще трудами академиста Мендельсона и реставрационными попытками Шумана. Лист начинает культивировать сравнительно мало распространенную до тех пор в XIX веке форму монументальной церковной музыки, прибегая к внушительной полифонии. Причиной такого ретроспективизма стиля явилось развитие в среде того аристократического круга, который воспитывал творчество Листа, — сильных клерикальных влияний с ярко выраженным католическим оттенком. Клерикальная группа естественно была замкнута и немногочисленна, но пользовалась крупным влиянием. Биографически влияние клерикализма выразилось в Листе тем, что он фактически сам стал клерикалом, вступив в духовное звание еще за 20 лет до своей смерти. Прикосновенность его к католическо-клерикальному мистицизму вырабатывалась годами, с того времени, когда вообще усилились реакционные течения в высшем австрийском и германском обществе, но главным образом это его настроение крепнет с момента поселения его в Риме, в центре папского клерикализма (1861—1870). Настроения клерикального типа выражались даже в его светских композициях в ряде оттенков: то как применение хорала и древней секвенции в виртуозной обработке („Пляска смерти", „Франциск, ходящий по водам", и пр.), то как общий тон композиции — созерцательно - сантиментальный, проникнутый типичной католической салонной религиозностью. То обстоятельство, что запрос на католическую музыку церковного и полуцерковного типа исходил только из замкнутого, узкого круга и из собственного ассонанса Листа, с этим кругом, а не был поддержан широкой массой, хотя бы и католической, ибо к XIX веку окончательно выяснилось, что культ церкви вовсе не нуждается в специальной композиции, кроме той литературы, которая уже сочинена и стала канонической, — это обстоятельство послужило к тому, что в итоге не создалось никакого спроса на исполнение этих колоссальных по замыслу и монументальных по выполнению произведений, и они, не вошедши в культ церкви, лишь очень редко появляются на концертных подмостках, как и вся „культурно-церковная" музыка после Баха.

Клерикальные влияния и реставрация архаических форм.

Романтизм в опере. Вагнер.

Последний из крупных представителей неоромантизма и самый крупный из них — Рихард Вагнер [1] (1813—1883) — развился на специфически германской национальной почве, первоначально как типичное эпигоническое

[1]) Вагнер (1813—1883) начал свою композиторскую карьеру подражанием стилю Вебера, отчасти даже Маршнера. К этому раннему периоду относятся его ранние оперы („Феи", „Запрещенная любовь" 1836). Уже с „Риенци" (1840) Вагнер выступает на новый путь, отчасти следуя образцам „большой оперы" Мейербера, в то время весьма популярной, а с „Моряка-скитальца" (1842) он начинает уже становиться самим собою, не теряя, впрочем, точек соприкосновения с Вебером. Последующие оперы — „Тангейзер" (1844) и „Лоэнгрин" (1847) — определили стиль Вагнера и создали ему популярность, которой плодами он, впрочем, не мог сам воспользоваться, так как участие в революции 1848 г. сделало его изгнанником на довольно долгое время из Германии. В это время он создает свою теорию музыкально-драматического искусства, выступая, как блестящий литератор и эстетик-мыслитель (его брошюры „Опера и драма", „Музыка будущего", „Искусство и революция" и пр.). Реформаторские идеи Вагнера проводятся им, начиная с его „Кольца Нибелунгов", в грандиозной тетралогии (музыкальная драма в четырех спектаклях), первые части которой, „Рейнгольд" и „Валькирия", появилась к 1855 г. В сочинении „Нибелунгов" вскоре наступил перерыв, в течение которого Вагнер написал „Тристана и Изольду" (1859) и „Мейстерзингеров" (1886), в которых его стиль претерпевает существенные изменения в сторону усложнения и полифонии. После того в 1870 г. В. вновь вернулся к сочинению тетралогии „Кольца" и создал в 1869 г. третью часть ее — „Зигфрида", а в 1874 г. закончил ее „Гибелью богов". К этому времени Вагнер

явление по отношению к раннему романтизму (Шуберт, но преимущественно Вебер и Маршнер). Среда, породившая Вагнера, была литературно-артистическая богема, культурная, интеллигентная, пронизанная философскими построениями идеализма и чисто-литературными веяниями романтиков. Вагнер в еще большей и органической мере, чем Шуман, созидался литературными идеями Гофмана, и в его собственных литературных писаниях можно без труда усмотреть влияние типичной гофмановской манеры. Первоначальное сходство Вагнера с Гофманом усугублялось его бродячим, необеспеченным бытом и его многосторонней одаренностью (как музыкант, поэт и литератор, повидимому, и как актер). Это же предопределило его музыкальность, как театральную, как сценическую по преимуществу и даже исключительно. В раннюю эпоху своей деятельности Вагнер выступает, как один из подражателей стиля национальной романтической оперы, привившейся в тех интеллигентских кругах, к которым сам он принадлежал. Этот первый период характеризуется той растерянностью и отсутствием твердого направления, которые очень типичны для литературно-артистической богемы: Вагнер еще не знает, в какой сфере он будет работать, — как поэт и драматург или как музыкант—композитор опер. Успех большой оперы парижского стиля (Спонтини, Мейербер) выдвинул пред ним во всем блеске задачи оперы и указал ту группу потребителей, к которой он должен был бы апеллировать, — широкую публику, ждущую зрелища, об'ясняющего ей более глубокое, заложенное в драматическом и в музыкальном образе. Но стиль большой оперы, рассчитанный на примитивный, грубый вкус,

---

получил амнистию и мог вернуться на родину, где он был встречен, как национальный гений, и смог, при участии увлеченного его творчеством баварского короля, осуществить свои грандиозные планы о создании специального театра для своих драм в г. Байрейте, который стал с тех пор центром „вагнеризма“. В 1881 г. В. закончил свое последнее произведение „Парсифаль“. Кроме этих крупных произведений, Вагнер написал ряд менее крупных, из которых существенное значение имеет увертюра „Фауст“ (1840, впоследствии переработана), пять романсов на свои собственные тексты (1858), отчасти послужившие материалом для „Тристана“. Вагнер помимо того, что был композитором, являлся еще первоклассным поэтом, писавшим тексты для своих драм.

не мог полностью удовлетворить Вагнера, он отдает ей долг в своем „Риенци“, написанном в манере Спонтини и Мейербера, и тут же убеждается, что его стиль, находящийся в органической связанности с породившей его средой интеллектуальной богемы, должен быть какой-то иной. Вращаясь совершенно в других сферах, чем романтики поздней формации интеллектуального типа (Шуман и Шопен), Вагнер испытывал сравнительно мало непосредственных влияний от них, к тому же его расчет был совершенно иной. Он и не имел в виду интимный-минаитюрный стиль и те круги потребителей, которые этого жаждали: с самого начала и до конца жизни Р. Вагнер твердо держался широкого и монументального, грандиозного русла искусства. На него могли воздействовать прямо и непосредственно: Вебер — со своим национальным драматизмом и народным мелосом, Шуберт — с своей чисто-германской мелодикой, Бетховен — со своим динамическим и героическим симфонизмом, Берлиоз — со своей пышностью и новизной красок оркестра, со своим исступленным романтизмом, наконец, Лист — со своей мощью и стремлением к монументальности. Идеологические предпосылки творчества Вагнера крылись в идеалистической философии, как и у всех романтиков, а стиль воплощения был обусловлен его осознанным стремлением создать монументальное и национальное германское искусство. В этом смысле он явился отзвуком тех течений и социологических установок, которые господствовали в его эпоху в германском интеллигентном мире. Это была эпоха революционных брожений и сдвигов, борьба за идеологию новых социальных форм (1848 год — зарождение социализма, анархическая пропаганда его друга Бакунина и пр.). Прежний национализм в домашних, интимных рамках уже не удовлетворял, интеллектуальная мысль Германии требовала мировых перспектив, она выковывала в это время идею мировой гегемонии Германии, а растущая экономическая мощь создавала могучий класс промышленной буржуазии, которая создала в скором времени германский империализм. Оттого Вагнер, сын новой эпохи национализма, уже не мог мечтать о творчестве в рамках Вебера, он чувствовал, что новой Германии, в расчете на которую он

ставил проблему творчества, нужно более грандиозное нечто, более органически тесно спаянное с национальными родниками. Экскурсии в область мейерберизма, спонтизма и апелляция к стилю французской „гранд-опера“ были в сущности только исканиями этой грандиозной формы, исканиями, отброшенными за недостаточностью, но тем не менее наложившими известный отпечаток на все творчество Вагнера. Грандиозная форма найдена была Вагнером, когда его мысль обратилась к идее всенародной драмы и к ее прототипам — античным трагедиям. Тут он не мог не натолкнуться вновь на ту идею, которая когда-то вызвала к жизни явление Глука. Большая опера обладала пышностью спектакля, но не обладала адекватным содержанием, цельностью его. Она, благодаря известному сходству внешних, ее обусловливающих причин, попала примерно в те же условия, в каких находилась французская серьезная опера до Глука: цельность драмы нарушалась наслоениями антидраматического характера. Явление Вагнера было в этом смысле в сильной степени аналогично явлению Глука. Разница, впрочем, тоже была существенна, ибо среди причин, вызывавших явление Глука, не было национального устремления, столь характерного для Вагнера. Вагнер созидал монументальную драму для народа (или, как ему представлялось, для народа, а на деле — для националистической группы потребителей, которая должна была быть, по его мысли, максимально широкой, и потому он апеллировал к идее народа). Ширина той плоскости, для которой он проектировал свое творчество, требовала расширения ресурсов искусства. С одной стороны, это было вообще ставка на максимальную грандиозность, которой можно было покорять массы, с другой стороны, это было расширение самой сферы, — опера должна была перестать быть оперой, как музыкальным актом, она должна была стать еще и драмой, чтобы вовлечь в число своего потребителя еще и драматически заинтересованные круги. Вагнер предполагал работать для аудитории из музыкантов, поэтов и театралов, а не только для музыкантов одних — для „меломанов“. Отсюда и его монументальная установка творчества, и его идея синтеза искусств в музыкальной драме,

которая у него заменяет идею оперы. В античной трагедии он видел прообраз всенародного монументального искусства, рассчитанного так, чтобы производить максимальное художественное воздействие на максимально широкую площадь населения. Народные национальные мифы должны были быть исходным пунктом этого великого национального искусства, которое имело целью поставить в плане искусств Германию превыше всех стран, при чем как в области трактовки мифа, так и в области музыкального воплощения Вагнер прибег к методе, уже многими авторами интуитивно проведенной, которую можно обозначить, как „эстетически-иерархическую“. Она заключалась в том, что в сферу потребителя искусства вовлекались максимально широкие круги лиц тем, что представители разных вкусовых групп, каждая в отдельности находила в этом искусстве нужные им элементы. Для квалифицированного музыканта там была новизна музыкальных мыслей и новаторство в чисто-технической области, для интеллигента-националиста — широкая национальная трактовка искусства, для философа-интеллигента — символическое освещение мифа, для широкой публики — импонирование общей необычностью и грандиозностью концепции, ставка на все искусства зараз. В поисках формы, соответствовавшей этой монументальной идее, Вагнер решительно становится крайним новатором, с несравненно более резкой новаторской установкой, нежели у Шумана, Листа и Шопена. Он прибегает к новым музыкальным ресурсам, как к средству предельной выразительности и как к средству, приковывающему эстетическое внимание необычностью. Он, стремясь к наивысшей грандиозности формы, уничтожает правильные метрические образования в музыке, музыкальная масса, которая до него двигалась прерывисто, в рассрочку, как бы желая дать ориентироваться слушателю в деталях, рассмотреть их пристальнее, у него начинает двигаться всей массой сплошь, ибо цель ее уже иная — покорить слушателя стихийной грандиозностью впечатления и полной новизной его, давая одновременно полную свободу экспрессии. Отсюда его идея и практика бесконечной мелодии, которая не разбивается на формальные элементы и отдельности, отсюда его система

лейтмотивов, или музыкальных характеристик, или музыкальных „слов“, символов, которые обозначают идеи и эстетически служат для того, чтобы все-таки дать ориентироваться в этой массе необычных впечатлений, каким-то образом уравновесить небывалую хаотичность впечатления. Из того же стремления к грандиозному захвату слушателя проистекает его пышность оркестровки, в которой он превзошел и Листа, и Берлиоза, и его хроматизм, который начинает сосредоточиваться в его творчестве именно к моментам его полного осознания. Взяв у своих предшественников все, что было грандиозного в их методах воплощения, Вагнер доводит эти ресурсы до высшей степени. В этом отношении его роль иногда аналогична Бетховену, который ввел в музыку динамизм; Вагнер же вводит следующую стадию этого динамизма — стихийность, которая у него проникает сферу драматической музыки так же, как у Бетховена динамичность пронизала симфонию. Оттого можно сказать, что Вагнер является симфонистом в мире музыкальной драмы, ибо он дал опере музыкальную стихийность, ранее ей чуждую. В то же время Вагнер в своей погоне за монументальностью не мог пройти мимо уже реставрированного отчасти прежними романтиками Баха с его грандиозным стилем. Хроматизм Баха и его насыщенная полифоническая манера начинают властно покорять гений Вагнера, и он в сущности оказывается наиболее существенным реставратором полифонии в XIX веке, при чем его полифония уже не ориентируется на открытую и наивную имитационную форму (фуга, канон), а вырабатывает новые, смешанные формы, полугомофонические, полуполифонические, которые с тех пор становятся наиболее принятыми в симфоническом стиле.

С „Кольца Нибелунгов“ (нач. в 50-х годах) Вагнер осознает свои задачи и свой идеал, а с „Тристана и Изольды“ (1856) он вырабатывает свой стиль, уже насыщенный и полифонией, и новым гармоническим материалом и теми приемами, которые им впервые внесены в музыкальное искусство. Тот романтический национализм, который господствовал в немецком обществе начала 50-х годов, когда формировался Вагнер и его направление, за это

время успел сильно измениться и частью вовсе исчезнуть. Германия 60-х и в особенности 70-х годов была уже страной с определенным урбаническим, промышленным темпом развития, с народившейся очень крупной буржуазией, с определенными империалистическими тенденциями. Искусство становится воспринимаемым не только в аспекте индивидуального переживания, но и как известное агитативное средство, как метод воздействия на массы. Искусство Вагнера в этом смысле могло явиться знаменем об'единения германской культуры, благодаря своему ярко национальному тону, тем элементам существенного германизма, котарые в нем были заложены, и его монументальной тектонике. Вагнер, ставший из романтика и необузданного сына богемы (этим богемизмом в сущности определялся и его „революционизм“ в 48 году, за который он подвергся изгнанию из Германии)—знаменем национального об'единения Германии в области искусства, становится сопричастным тому аристократическому кругу, который ранее, в эпоху его „веберизма“ и первых мечтаний о национальном искусстве, был ему вполне чужд. Он знакомится с Листом, который поддерживает его творчество и его самого путем пропаганды его сочинений, транскрипциями и другими путями, он входит в изысканный круг высшей интеллектуальной аристократии. Несомненно, что Вагнер, как крупнейшая агитативная сила, был учтен в этом аспекте национально-империалистическими кругами Германии, которая в эту эпоху начала победоносно об'единяться в цельную и великую империю. И приглашение Вагнера баварским королем для организации своего монументального искусства в наиболее консервативной и клерикально настроенной части Германии (Баварии) было не случайным явлением: оно было обусловлено именно инстинктивным учетом его значения, как художника. Попадая в этот круг, Вагнер не мог не поддаться инстинктивно некоторым особенностям его звукосозерцания и его вообще художественного мировоззрения. Философский идеализм мироощущения, характерный для Вагнера, как и для всех романтиков, в начале его деятельности очень близкий к романтизму Гофмана, понемногу деформируется: в эпоху его изгнания и вынужденного отрыва от национальности он

сдается под напором воззрений шопенгауеровского пессимизма, а потом изменяется в определенный мистицизм, который притом является окрашенным в характерные католические тона, как и у Листа. В этой эволюции, бесспорно, сказывается путь изменения того круга потребителя, на который опирался инстинктивно Вагнер, который сначала рисовался ему, как немецкий народ в освещении идеалистической философии, а потом как тот же народ — в изложении клерикального империализма; под самый же конец жизни едва ли Вагнер не замкнулся в иератическом кругу „немногих", создавая уже искусство, которое только потенциально предназначалось для „народа", а в сущности было глубоко замкнутым и доступным только немногим посвященным художественной плоскости. Такими настроениями проникнуты последние сочинения Вагнера, мистические элементы в которых начинают доминировать. Начиная с „Тристана" (период увлечения шопенгауеровской философией), и к окончанию „Нибелунгов" это настроение крепнет, выражаясь в музыкальном плане, во все растущей сложности музыкальной ткани, в полифонии, всегда сопровождавшей мистицизм в музыке, и завершается появлением уже откровенно мистически построенного „Парсифаля", в котором можно видеть завершение тех клерикальных настроений, которые почти в то же время созидали в творчестве Листа его стремление к церковной монументальности. Оторванность последних произведений Вагнера, столь же, если не более прежних, монументальных по фактуре, и ограничение его круга потребителей специфическим кругом лиц отчасти из аристократических элементов, отчасти из высшей интеллигенции, отчасти из снобической мировой буржуазии, стремившейся приветствовать Вагнера, как все яркое и сильно действующее, были причиной того, что в сущности его последние произведения широкими массами „признаны" не были, что они остались для иератического круга музыкантов и художников более высокой квалификации, притом круга очень оригинального, не совпадавшего с кругом профессионалов, для которого стиль Вагнера был слишком нов и декоративно необычен, а скорее бывшего

„Империализация" романтизма в позднем Вагнере.

кругом высшей интеллигенции „немузыкального" типа. Символом этого специфического круга потребителей явился вагнеровский „Байрейт", своего рода священная Мекка вагнеристов, куда они стекались слушать произведения великого учителя, в гениальных размерах дарования которого, в музыкальной истории беспримерных, нетрудно уловить черты сходства с великими учителями человечества в области религиозной мысли. Уже одно то, что Вагнеру, при необычности его музыкальных форм или благодаря им, удалось поставить свой авторитет так беспримерно высоко, показывает, что в его лице мы имеем дело с исключительной гениальности лицом, который блистательно завершает и исчерпывает собою эпоху романтизма и который оказывает неслыханно сильное воздействие на всю музыку. В самой же Германии явление Вагнера оказалось едва ли не роковым, ибо напряжение тех народных сил, которые создали эту личность, как будто оказалось после его смерти исчерпанным, и музыкальная история Германии до Вагнера, исключительно блестящая, создавшая Германии славу мирового музыкального центра и гегемонизирующей в музыке нации, после Вагнера начинает блекнуть и давать только эпигонические или гротескные формы. В Вагнере, бывшем оперным композитором и музыкальной драме отдавшем все творчество, характерен тем не менее момент истинного симфонизма. Несмотря на то, что замысел его предопределял музыке только место „на ряду" со словом и обстановкой в театре, фактически его музыкальный гений доминировал, быть может, более, чем во всех предыдущих явлениях музыкально-драматического синтеза. После него, внесшего в жизнь оперы так много новых черт, полный возврат к музыкальному письму прежнего стал немыслим, и все оперное и симфоническое искусство позднейшего времени стоит под тем или иным влиянием вагнеризма. Итоги деятельности Вагнера во многом были неожиданны для него самого: эта колоссальная воля, стремившаяся повернуть историю музыкального искусства, все же сама так или иначе подвергалась пластическим воздействиям окружающей обстановки. Поэтому, желавший провести реформу „оперы", сделав из нее музыкальную драму, Вагнер этого-то в сущности и не достигнул: он только

оперному монументальному искусству придал неслыханно грандиозные формы и создал новые технические методы предельной экспрессии. Желавший создать искусство всенародное, он создал искусство, только импонирующее во всенародном масштабе, а по существу — искусство иератического круга, мало доступное массе. Его литературные писания, в которых он старался подвести идеологический фундамент под свое искусство („Опера и драма“, „Музыка будущего“ и пр.), частично шире его реализации, частично же он сделал больше, чем хотел, и в совершенно иных областях. Его создания, из которых ранние („Моряк-скиталец“ 1840, „Тангейзер“ 1843, „Лоэнгрин“ 1845) до сих пор обслуживают вкусы широкой оперной массы, а позднее („Нибелунги“ 1852—1876, „Тристан“ 1856, „Мейстерзингеры“ 1862, „Парсифаль“ 1881) — представляют до сих пор лишь удел немногих и действуют на широкую массу только элементами своей грандиозности, — его создания не в такой мере отражают его теории, которые предваряли его практику, сколько обнаруживают развитие его творчества в зависимости от стихийно менявшейся социологической атмосферы его современности и в своем монументальном, высшей напряженности аспекте точно отражают картину той могучей воли, которая одновременно с этим созидала германское государство.

Французская опера второй половины XIX века.

Французская музыка после нормального для французского вкуса явления Мейербера и уже уклоняющейся формы Берлиоза как бы раздвояется. С одной стороны, продолжается прежняя и обычная для французов линия оперного искусства, компонируемого в расчете на широкий круг потребителей. Сильная индивидуальность Мейербера наложила надолго свой отпечаток на оперу во Франции, и часто этот отпечаток, столь лишенный в основе элементов вкуса, к которому все же нация была склонна не только в своих аристократических представителях, служил не к пользе искусства. Мейербер, Россини, Берлиоз и Вагнер — вот та довольно пестрая группа, под влиянием которой развивалась французская опера XIX

века. К оперной музыке все же не пред'является в сущности ни больших требований, ни каких-нибудь особых эстетических заданий: это образует как бы налаженную область традиционного „производства“, имеющего определенный сбыт, и только в порядке незначительных улучшений производства, копирующего и заимствующего то ту, то другую черту из лексикона других иностранных авторов. Под влиянием отчасти Россини, отчасти прежней французской оперной школы (Галеви, Мейербер) работал

Гуно, Тома.

Гуно [1]) (1818—1893), автор популярной оперы „Фауст“, которая, как и опера Мейербера, была рассчитана на самые широкие массы потребителей, привлекая главным образом простотой фактуры, примитивным мелодизмом и драматизмом. Близко сюда примыкает Амбруаз Тома [2]) (1811—1896), в оперной фактуре которого заметно влияние романтических гармоний и отчасти раннего Вагнера, никаких, впрочем, органических сдвигов в смысле задач оперы или в смысле ритмической структуры не обнаруживающее.

Романтика. Вагнеризм во Франции.

Вагнеризм во Франции претерпел совершенно особое преломление, так как органически германский дух великого композитора был мало созвучен французскому миросозерцанию. Ни пафос Вагнера, ни его стремление к мистике и легендарности, ни циклопическая структура его музыкальной ткани, ни насыщенность его гармоний, — все это никак не могло „нравиться“ оперной публике Франции и даже не могло по существу нравиться и вообще французам при их рациональном, эстетически суховатом музыкальном

---

[1]) Гуно (1818—1893) написал много сочинений, которые все не имеют значения и не пользовались распространением, кроме его „Фауста“ (1859), который значительно отличается по фактуре и стилю от всех его сочинений, предыдущих и последующих, что подало повод к гипотезе о том, что „Фауст“ написан не Гуно, а неизвестным автором. Кроме „Фауста“, им написано „Ромео и Джульетта“ (1867) и еще 9 опер, а также мессы, церковные сочинения разных наименований, кантаты и много мелких сочинений.

[2]) Тома (1811—1896) — автор многих произведений, в том числе месс, реквиема, камерных и фортепианных вещей. Главную славу его составили оперы, числом 19, из которых значение имеет только „Миньон“ (1866) и „Гамлет“ (1868).

созерцании. Даже такой выдающийся и уклоняющийся от нормального типа француз, как Берлиоз, — и тот остался глух к наиболее ценному и характерному в творчестве Вагнера. Тем не менее внешнее стремление к заимствованию некоторых особенностей стиля Вагнера, в частности его хроматизма и гармонической пышности, было очень заметно во Франции после 60-х годов. Вагнеризм приобретал, в связи с общим типом чувствования французов и в связи с вполне сформировавшимся тоном спроса публики, некоторые „обезвреженные" формы, лишаясь как раз самого в нем существенного. И то эти вагнеризированные формы были в сущности непрочны и чужды французскому духу и потому быстро вызывали реакцию не только в публике, но и в среде самих музыкантов.

Академизм во Франции. Сен Санс.

К. Сен-Санс [1] (1835—1922) явился наиболее характерным из этих псевдовагнеристов. На самом деле, в это время во французском музыкальном мире зрели корни того самого академизма, который в Германии несколько раньше породил явление Мендельсона. Причины академизма были более органичны: его появление вызывалось именно ростом крупной буржуазии и свойственным этому классу спокойным эстетическим миросозерцанием, чуждым „бурь и натисков", почтительно относившимся ко всему великому прошлому и не намеревавшимся производить какие бы то ни было революции в искусстве. Это был тип разумно-эволютивного эстетизма. И Сен-Санс, который внешне первое время казался вагнеристом и культивировал свободный тип оперы („Самсон и Далила"), не чуждался и программной музыки („Пляска смерти", „Прялка Омфалы" и пр.), на деле был именно проявлением типичного академического взгляда на музыку, — того взгляда, который находил поддержку в кругах крупной буржуазии, становившейся во Франции времен второй империи наиболее четко выраженной и мощной социальной группировкой. В этом академическом эстетизме

[1]) Сен-Санс (1835—1922) написал огромное количество композиций, из которых значение имеют опера „Самсон и Далила" (всего им написано 10 опер), три симфонии, фортепианные концерты (наиболее известен 5-й), симфонические поэмы „Пляска смерти", „Юность Геркулеса" и „Прялка Омфалы".

закладывались элементы реконструкции старинного французского вкуса, поколебленного эпохой революции и войн. Ничего чрезмерного — таков лозунг этого нового вкусового эстетизма; все новые ресурсы приемлются, но в обезвреженном виде, синтезируясь с мудрым преклонением пред прекрасной стариной. Отсюда — культ преклонения перед классиками, перед Бахом, и в связи с этим реставрация старинных, архаических форм музыки, в частности — церковных. Сен-Санс не чуждается ораториальных форм, пишет органные вещи, почти забытые и лишь Листом вызванные вновь к жизни. В то же время он, как типичный академист, обладает всем совершенством техники и форм, напоминая этим свой академический прототип — Мендельсона, которому он уступал в даровании, и отдает понемногу должное всем областям музыки. С течением времени он даже сам становится явным антивагнеристом и уже открытым консерватором, при чем эта эпоха его поворота совпадает с тем политическим моментом, когда Германия наносит политический удар Франции (1870 г.).

Клерикализм. Цезарь Франк.

То же течение академизма породило более яркое и сильное явление Цезаря Франка [1]) (1822—1890), который тоже первоначально как бы примыкает внешним образом к Вагнеру, заимствуя у него не только формы музыкального высказывания, но и дух их, не чуждый и Листу, но на деле отвечавший спокойным эстетическим настроениям буржуазного круга и отчасти повышенному религиозному настроению начинавших поднимать голову во Франции клерикальных кругов. В этом смысле он продолжает линию Листа, создавая монументальные формы в духе реконструированного стиля XVIII века (Бах), в которых он является полифонистом и крупным мастером стиля. Его круг потребителей, в связи с его клерикальной окраской был церковный и высоко-бур-

[1]) Цезарь Франк (1822—1890) — бельгиец по происхождению, соединил в себе серьезность германской расы с изяществом французского гения. Его композиции отчасти примыкают к Вагнеру, отчасти к Брамсу и даже Баху. Из них наиболее интересны: симфоническая поэма „Проклятый охотник", ораториального типа сочинения („Заповеди блаженства", „Руфь" и др.), прекрасная симфония, камерные сочинения, месса, много органных композиций и популярная скрипичная соната.

жуазный; сам органист, он оставил большое количество органной литературы, в которой модернизировал стиль Баха. Его типичный академизм, хотя и проникнутый свойственным французской расе стремлением к очарованию звучности и вкусом, под конец его жизни утрачивает всякие связи с романтизмом. Цезарь Франк, хотя и написал несколько опер, в сущности уже составляет переход к инструментальному академизму, как и Сен-Санс, для которого тоже оперная стихия уже не характерна. Если вкусы потребителей оперы были в достаточной мере неизменны, то вкусы более квалифицированных кругов испытывали известные сдвиги, и в частности академическое течение с 70-х гг. начало все более и более крепнуть во Франции, порождая ряды композиторских и типично-академических „исполнительских“ явлений (реконструкция старинных инструментов, культ классиков, органной музыки, появление виртуозов-органистов—Видора и других). Отчасти академические течения, переносившие так или иначе центр интереса в форму и в прошлое музыки, были обусловлены и тем, что патриотическое чувство Франции, оскорбленное своим восточным, соседом—Германией, инстинктивно искало музыкальных источников вне современной Германии и находило ободрение в отрицании Вагнера и в культе прежних немцев и великих прежних французских композиторов.

Эпигоны Берлиоза.

Ближе примыкает к направлению Берлиоза Ф. Давид[1]) (1810—1876), пытавшийся работать в духе программной симфонии и оперы. В виду того, что само направление Берлиоза имело в сущности мало признания и корней во Франции, творчество авторов, по отношению к нему эпигонических, могло рассчитывать только на еще меньшую популярность и значение. И значение Давида оказалось чисто, местным, французским при чем и тут оно было довольно преходящим, ибо его оперный стиль не мог завоевать оперного рынка,

[1]) Давид (1810—1876) написал ряд композиций, в свое время очень популярных и даже нашумевших. Его перу принадлежат 4 оперы, из которых имеет значение „Лалла Рук“, оратории „Моисей“ и „Эдем“ и „симфонии-кантаты“, из которых наибольшую популярность снискала „Пустыня“. Значение Давида быстро померкло, заслоненное более яркими явлениями современности.

как стиль Гуно, а его симфонизм был, как промежуточное явление, в скором времени заслонен более яркими академическими явлениями Сен-Санса и Ц. Франка.

Счастливее оказалась линия оперного искусства во Франции, совершенно не связанная с вагнеризмом и с романтическом берлиозизмом, не имевшая, стало быть, никакого отношения к интеллигентским кругам, и тем самым и к буржуазному академизму, а покоившаяся на прочном и национальном базисе французской комической оперы, т.-е. попросту оперы бытовой, с сильной драматической акцентуацией и с музыкой по возможности легкой. Уже

Антевагнеризм Бизе.

Гуно шел отчасти по этому пути, хотя он был еще близок к старой опере Галеви и Мейербера, заимствуя мелодику у Россни) Но более даровит в этом отношении оказался Бизе[1]. (1838—1875), давший в „Кармен“ тип характерно французской оперы, в которой жилка подлинного реалистического драматизма не заслоняется бесвкусным нагромождением аксесуаров и пышности. Элементы положительные в стиле Мейербера и Галеви вместе с большей легкостью музыки и с значительным вкусом обусловили мировой успех этой оперы, созданной специально для потребителя оперного типа XIX века с более повышенными драматическими требованиями, но с прежним стремлением к сравнительной простоте мелодики и к доступности изложения.

Одновременно с этим та линия французской комической оперы, которая развивалась Обером и шла по наследству от старых авторов, начинает сильно демократизироваться. Из комической оперы, как

Музыка текущего дня. Оперетка.

оперы на реалистический сюжет с некоторым количеством действительно комического элемента, но от большой оперы, главным образом, отличавшейся только отсутствием нарочитой пышности зрелища, откристаллизовывается тип специфически комической буффонады с музыкой, дающий явление оперетки. Мелкобуржуазная публика оперных спектаклей в эпоху третьей империи, когда все социологические условия соединялись

[1]) Бизе (1838—1875) прославился исключительно своей оперой „Кармен“ (1875), обошедшей все сцены мира и популярной до сих пор. Из других его сочинений значительна по музыке „Арлезиенка“ (1874).

для того, чтобы дать перевес взгляду на искусство, главным образом, как на увеселение, — эта публика требовала от оперы комизма положений, пикантности, иногда даже просто порнографии, от музыки же требовала живости и максимальной несложности. Подобно тому, как в Германии от шубертовской песенности откристаллизовалась впоследствии танцовальная „легкая" музыка (Штраус), так и во Франции второй империи на фоне развращенной и пресыщенной городской мелкой буржуазии пышным цветом и стремительно развилась своеобразная легкая музыка, выросшая из комической оперы стиля Обера. Первыми пионерами ее были Герве, Оффенбах [1]) и Лекок [2]), создающие стиль оперетки, как зрелища в высокой мере театрального, исполненного своеобразного вкуса, легкости, но одновременно зараженного пошлым тоном, иногда порнографией и очень часто злободневной политической сатирой, которая в эти времена искала случая более или менее ядовито, но безобидно прорваться сквозь цензурные условия, как голос протеста против наполеоновского режима. Оперетка, создавшись на парижской почве, находит колоссальные кадры сбыта, ибо для своего восприятия массами она обладала всеми преимуществами: музыкально она была общедоступна, сценически увлекательна, не будила никаких вопросов и мировых проблем, вообще вполне соответствовала тону чувствования городской мелкой буржуазии. Она с этой поры совершает свое победное шествие по Европе, всюду находя сбыт и спрос, но вскоре же очень специализируется и в своей фактуре быстро откалывается от общего русла музыки. Те массы и те потребители, которых обслуживала оперетка, в итоге оказались совпадающими вообще с „немузыкальными" слоями общества, и

[1]) Оффенбах (1819—1880) — создатель жанра настоящей оперетки, сначала выступал как композитор серьезной музыки, но скоро нашел свой жанр в виде комической оперы, которую он окончательно превратил в современную форму оперетки. Всего им написано 102 оперетки, из них многие были в свое время чрезвычайно широко популярны, почти народны; наибольшее историческое значение имеют „Прекрасная Елена" (1864), „Орфей" (1858), „Перикола" (1880).

[2]) Лекок (1832—1918) — автор около 50 опереток, из которых многие получили мировую славу и известность („Дочь Анго", „Жирофле-Жирофля" и др.).

композиторы „легкой" музыки становятся настоящими и уже массовыми поставщиками товара на эту огромную массу. Уже с 60-х годов эта композиторская масса сочинителей всяких доступных танцев и модных песен, рассчитанных на самый широкий сбыт, становится совершенно специфичной и лишь с натяжкой подлежит рассмотрению в общем контексте истории музыкального искусства. Подражательные явления этого типа не замедлили появиться в других странах, при чем легкомысленная и наиболее напоминающая Париж по укладу жизни Вена стала своеобразным центром опереточного искусства, которое продуцировалось там уже указанным Штраусом-сыном и затем менее его даровитыми Зуппе, Милеккером и Легаром.

Итальянская опера, Верди.

В Италии после представителей россиниевской школы, сменившей в истории музыки славную „неаполитанскую" — прежний мелодико-виртуозный стиль не мог уже сохраниться. Как ни велико было стремление итальянской публики к мелодичности и к колоратуре, но все же век брал свое и приходилось делать ему уступки. Пышность и эффект большой парижской оперы невольно должны были вызвать на подражание и требовалось какое-то слияние стиля, типичного для итальянизма с более эффектной фактурой новой оперы. Верди [1]) (1813—1901) — один из исключительно крупных по дарованию композиторов, в начале своего композиторского пути в сущности продолжал стиль россиниевской школы, которую он обогатил сразу большим значением, которое он уделял сцене, и тем повышал интерес оперы как спектакля. Но скоро он заимствует у Мейербера декоративные приемы оперного письма и блестящий спектакль, вообще расчет на внешность, которую он соединяет в вокальным блеском. Влияние Мейербера уступает место новому веянию Вагнера — вообще, Верди стремится все время брать от музыкальной жизни максимальное коли-

[1]) Верди (1813—1901) написал всего 28 опер, разного достоинства и разного стиля, в начале своей работы (до „Аиды") примыкая к школе Россини, а потом, подвергшись косвенным влияниям более современной музыки (Вагнера и романтиков). Наиболее знамениты и широко популярны его оперы: „Трубадур" (1853), „Риголетто" (1851), „Аида" (1871), „Отелло" (1887), из которых лучшее произведение представляет „Отелло".

чество новых впечатлений—в этом смысле он отличается редкой чуткостью. Но, не задаваясь никакими эстетическими теориями, не стремясь ничего реформировать, он в сущности не создает ничего кроме нескольких расширенных форм прежней оперы. Громадный успех сопровождает его творчество, пришедшееся в высшей степени по вкусу той широкой массе потребителя, которая являлась ранее слушателем Россини и его школы. Поворотный

Влияние вагнеризма на позднего Верди.

пункт в творчестве Верди наступает с „Аиды“, когда он более решительно следует драматическим заветам и отчасти гармоническим нововведениям Вагнера, но легко предвидеть, что типично немецкое явление Вагнера никак не могло воспринаться на итальянской почве, быть может еще в меньшей степени, чем во Франции, и вагнеризм позднего Верди есть нечто очень относительное и не органически переваренное.

В России музыка, после Глинки, испытывает буйный прилив энергии. Усиление и облегчение сношений с Западной Европой, вызванное проведением железных дорог и соответственно—развитием и интенсивной концертной жизни, нарождение нового „интеллигента-слушателя“, который идет на смену слушателю из дворянской аристократии, все это в высокой степени поднимает пульс творчества в стране, только что выдвинутый на путь музыкальной культуры. Возникновение концертной жизни, переход музыкальных исполнений из дворцов в общедоступные залы, вызывает

Зарождение профессионализма в России. А. Рубинштейн.

сильный интерес к виртуозной области, как к наиболее доступной в музыкальном отношении. В то время, как интимный стиль инструментальной музыки, преимущественно в дворянской среде—насаждается англичанином Фильдом, свившим оседлость в России—концертный широкий стиль получает неожиданный расцвет благодаря появлению изумительного пианиста Ант. Рубинштейна[1]).

---

[1]) Рубинштейн, Антон (1829—1894) родился в еврейской семье на юго-западе России, сначала получил известноеть, как исключительный виртуоз, концертировавший по всей Европе с ранних лет. В 1859 году Р. организовал Русское музыкальное общество, которое получило вскоре титул „императорского“ и субсидировалось правительством и буржуаз-

1829—1894), готорый в краткое время составляет себе мировое имя и заставляет говорит о себе Европу. Россия в лице своих крупных центров становится излюбленным рынком для сбыта заграничных виртуозных товаров, которые тут имеют спрос и хорошо оплачиваются. К русским едут все знаменитые виртуозы и даже композиторы (Шульгоф, Калькбреннер, Лист, Кл. Шуман, Роб. Шуман, Берлиоз, позднее Вагнер), что об'ясняется отчасти открытием железнодорожных путей в далекую Россию и возможностью отныне кратковременных наездов в нее, В то же время расцветающая концертная жизнь ставит перед русским обществом уже давно разрешенную на Западе задачу музыкального профессионализма, задачу создачия кадров музыкантов, способных обслуживать растущий спрос на музыку. Эту задачу выполняет тот же А. Рубинштейн и его брат—Николай Рубиштейн, которые создают в Москве и Петербурге сначала музыкальное общество для пропаганды и поддержки концертной работы, а потом при них—консерватории для образования кадров специалистов. Тот же Рубинштейн выступает и как композитор, стремящийся приобщить русских к музыкальной культуре западной Европы. Тот круг, на который опиралось исполнение Рубинштейна, как пианиста, был чрезвычайно широк, как и вообще круг потребителей виртуозности, его стараниями Россия была чрезвычайно быстро распропагандирована в музыкальном отношении и стала в курсе всех событий Запада. Но круг, на котором базировалась деятельность Рубинштейна, как основателя музыкального общества, поневоле опирался уже не на эти широкие слои, а на аристократические и крупно-буржуазные сферы, которые могли

ными кругами. При обществе организовались симфонические концерты и консерватория (в 1862 г.). После того Р. выступал как пианист и как дирижер, в разных городах Европы и Америки; одновременно занимался композициией, обнаруживая необычайную плодозитось. Им написаны 15 опер (из них наиболее интересен „Демон“, до сих пор оставшийся в репертуаре), несколько духовных опер“ ораториального типа (лучшие—„Маккавеи“ и „Вавилонское столпотворение“), 6 симфоний, симфонические картины („Иван Грозный“ и „Дон-Кихот“ и др.), ряд увертюр, много произведений камерной музыки, 5 концертов для фортепиано с оркестром (из них сохранился в репертуаре 4-й, D-moll), много песен (романсов) и мелких фортепианных вещей.

оказать фактическую финансовую поддержку этим начинаниям, оттого деятельность Рубинштейна, в этом смысле оказалась связанной вкусами этого круга и отчасти его собственными, примыкавшими к ним, ибо по своей культуре Рубинштейн ближе всего сочувствовал направлению раннего романтизма и классицизма. Таким образом по типу своей индивидуальности и по преемственности своей культуры, а также по типу того круга, среди которого ему пришлось работать, Рубинштейн неминуемо должен был сделаться академистом. Он и сделался им, помимо всего прочего еще из чисто-педагогических соображений, ибо его миссия была—насаждение музыкальной культуры в России, что уже само по себе было академической задачей. Впервые в России он начинает культивировать западно-европейские инструментальные формы, целиком перенося их на русскую почву, преимущественно приближаясь к тому направлению, которое возникло из творчества Мендельсона и отчасти Бетховена, хотя из агитативных соображений, не чуждаясь при этом и чисто-русских элементов, в которых он шел по стопам Глинки и Даргомыжского. Поскольку его творчество явилось механическим переносом форм Запада на русскую почву, Рубинштейн продолжал в сущности ту линию творчества, которую ранее, в XVIII веке, продуцировали итальянские композиторы, ибо органической связи с народом не образовывалось — разница была лишь в том, что вместо итальянского влияние образовалось германское. В таком стиле написано большинство сочинений Рубинштейна, бывшего насадителем профессионализма в России и первым профессионалом в этой стране в области музыки. В сущности его творчество отмечено печатью крайнего эпигонизма и только его огромное социальное значение для русской музыки позволяет ставить его вообще в ряды значительных композиторов. Это был типичный „капельмейстерский писатель", страдавший крайним многописанием и неспособный к детальной отделке своих сочинений. Он попробовал силы решительно во всех областях (оперы, из которых „Демон" идет до сих пор, симфонии, камерные произведения, романсы, симфонические картины, не лишенные, даже элемента программности, против которой он, однако, в теории боролся и проч.), но нигде не создал ничего яркого.

Явление Рубинштейна, как эпигонического элемента по отношению к Западу, как элемента существенно антинационального, ибо он был и по нации своей чужд России, как возвращавшего Россию ко временам подражательности после блестящего начала самобытности Глинкою,— немедленно вызвало сопротивление и бурную реакцию, исходившую из тех кругов, которые созидали дилетантскую музыку прежней эпохи и в ее недрах родили явление Глинки. Как это часто бывает, привходящие обстоятельства (дилетантизм, отсутствие строгой школы, выраженный момент национального мелоса) были приняты за существенное, почему образовалась определенная борьба двух направлений, из которых одно было социологически более передовое (Рубинштейновское „академическое" и „профессиональное"), а другое социологически реакционное (дилетантское, барское, национальное и самобытническое), которое тем не менее, как это часто бывает, художественно оказалось значительно более передовым. Борьба этих двух группировок, из которых одна определенно считала себя (дилетантская) наследницей и преемницей Глинки, длилась до той поры, пока изменившиеся социологические условия не притупили остроту самой постановки вопроса.

Дилетанты-бары. Композитор. „могучей кучки".

Это дилетантское направление явилось действительно могучим противником не столько силой своей идеологии, сколько размерами представленных им дарований. Круг, породивший этих деятелей, был уже знакомый прежний круг просвещенного дилетантствующего барства. Группа эта, относившаяся к верхам нашей феодальной аристократии, была естественно проникнута идеологией этого класса, которая выразилась в славянофильской окраске творчества и в стремлении к своеобразному звуковому и бытовому эстетизму. Вопреки утверждению, довольно общепринятому, эта группа композиторов не имела никаких народнических обоснований, и никакого отношения к „общественным движениям" не имела, она была политически густо реакционной. Ее составляли Балакирев[1]) (1835—1910),

[1]) Балакирев (1835 — 1910) написал немного: музыку к „Королю Лиру", увертюру „Русь", чешскую увертюру, испанскую. симфоническую

Кюи, как эпигон французской оперы и Шумана.

Римский-Корсаков [1]) (1844—1908), Бородин [2]) (1834—1888) и Мусоргский[3]) (1835 1881). К ним примыкал еще Кюи [4]) (1835—1918), который, впрочем, представил совершенно случайное, в сущности чужеземное и эпигоническое явление, почему, строго говоря, его необходимо отделять от этой группы, получившей наименование „новой русской школы“ или „могучей кучки“. Кюи был композитором полупольского, полуфранцузского происхождения, его стиль музыки был отзвуком стиля большой французской оперы (Галеви, Тома, Мейербер, отчасти Бизе) и в некоторой степени Шумана и мелких романтиков. Круг его потребителей был преимущественно и н о с т р а н н ы й, ибо большая часть его опер увидала свет за границей. В истории

поэму „Тамара“ (1867—1882), две симфонии (первую он писал 40 лет), далее для фортепиано фантазию „Исламей“ и романсы. Б. еще основал бесплатную школу для музыки вместе с Г. Ломакиным).

[1]) Римский-Корсаков (1844 1908) — наиболее плодовитый из „кучки“, написал 15 опер: „Псковитянка“, „Майская ночь“, „Снегурочка“, „Млада“, „Ночь под Рождество“, „Садко“, „Моцарт и Сальери“, „Боярыня Вера Шелога“, „Царская невеста“, „Салтан“, „Сервилия“, „Кащей“, „Пан воевода“, „Китеж“, „Золотой петушок“, 3 симфонии, увертюры, симфонические картины „Шехерезада“, „Сказка“, „Садко“, испанское каприччио, ряд камерных произведений, романсы,несколько вещей для пения с оркестром („Анчар“, „Песнь о вещем Олеге“).

[2]) Бородин (1834—1888) — по профессии химик, написал очень немного, отвлекаемый от музыки своей специальностью. Его сочинения: 2 симфонии (замечательна 2-я H-moll, прозванная „богатырской“), симфоническая поэма „В средней Азии“, опера „Князь Игорь“, не оконченная автором, два квартета и романсы.

[3]) Мусоргский (1835—1881) — гениальнейший из авторов „кучки“, написал оперы: „Женитьба“ (1868), „Борис Годунов“ (1870), „Хованщина“ (1881) и неоконченные наброски „Сорочинской ярмарки“. Из его других произведений наиболее ценны: „Ночь на Лысой горе“ (оркестрована и докончена Р.-Корсаковым), хоры („Поражение Сеннахерибба“, „Иисус Навин), много романсов, среди них реалистического содержания („Раек“, „Детская“, „Классик“, „Озорник“), сюда же относятся последние произведения Мусор ского — его песни из циклов „Без солнца“ и „Пляски и песни Смерти“.

[4]) Кюи (1835—1918) — выступал, как музыкальный писатель (критик), защищавший идеи новой музыки, по профессии военный инженер. Его композиции — 9 опер (наиболее известны: „Анжело“, „Капитанская дочка“ и „Вильям Ратклифф“, а также „M-lle Фифи“), кроме того, много романсов и мелких фортепианных вещей.

русской музыки он имеет некоторое значение только, как автор романсов, в которых развил некоторые декламативно-мелодические намерения Даргомыжского.

Что касается остальных членов кружка, то все они относились по происхождению к родовитому дворянству, а по направлению—к консервативным группировкам. Их народничество обусловливалось их патриотизмом и тем чисто-эстетским коллекционерством наиболее ярких сторон быта, которое характерно для отживающих классов.

Кучкизм, как ветвь позднего романтизма.

Отсюда их любовь к русской эпической старине, к русской напевности, к подробностям быта, к легенде. Национализм всегда был очень близок романтизму и нельзя отрицать, что в сущности, вообще, группа Глинка-Даргомыжский в России вполне аналогична р а н н е м у р о м а н т и з м у Германии (Веберу и Шуберту), тогда как „кучка“ аналогична п о з д н е м у романтизму (Шуман, Берлиоз, Лист, Шопен). Романтическое миросозерцание, несколько измененное благодаря местным условиям (ибо типичный романтизм есть существенно германское явление), характерно для всех членов этой группы; оно выражается в тех же стремлениях к национальной легенде, к красочности, фантастике, сказочности, к культу изобразительности в музыке. И не удивительно, что за образцы эти композиторы взяли именно композиторов неоромантического направления (Шуман, Берлиоз, Лист, отчасти Шопен), которые и играют по отношению к ним ту же роль, как Бетховен и Шуберт с Вебером по отношению к Глинке. От неоромантиков они взяли любовь к оркестровому колориту (Лист и Берлиоз), к пряному диссонансу и острой гармонизации (Шуман, Лист, Шопен), к изысканной ритмике (Шуман), культ программности (Берлиоз, Лист), культ свободы творчества и новаторства (Берлиоз, Лист), форму симфонической программной поэмы (они же). Эти западные прототипы были лишь погружены в стихию народно-русского мелоса, совершенно подобно тому, как Глинка погрузил приемы Галеви, Бетховена и Вебера в ту же стихию — и таким же путем получились результаты, оригинальные настолько, что могли этой своей оригинальностью импонировать заграничному музыкальному мнению. Отдельные члены кучки обнаружи-

вали между собою чрезвычайное внутреннее сходство музыкального стиля, продиктованное общностью вкусов и общностью процесса и влияний, но тем ме менее каждый из них имеет и свою собственную характеристику. Любопытно, что Вагнер прошел почти без следов органического влияния на них, более того, — он даже определенно вызывал антипатию со стороны членов кучки. Причины крылись повидимому в том, что пангерманистические причины, породившие Вагнера, были очень чужды русскому сознанию—это с одной стороны, а с другой—то, что музыка его, имевшая корни в глубинах германской культуры, в Бахе, в Бетховене, в готической музыкальной мысли, не могла органически соответствовать русскому музыкальному сознанию, едва вышедшему из пеленок и в сущности ярко воспринимавшему в западной культуре только внешнюю оболочку, которая у раннего в особенности Вагнера вовсе не была привлекательна. Глубины его символизма и значения его стиля русские композиторы тогда не поняли, они бросились на более доступные цветы романтизма в виде блестящего Листа, лирического и пряного Шумана и красочного Берлиоза.

Реализм. Трагическая опера. Мусоргский.

Из всех членов новой. русской школы, поставившей себе лозунги — народность (точнее национализм), свобода и художественная правда (точнее изобразительность), наиболее характерным и ярким оказался Мусоргский, который в сущности и был негласным властителем дум „кучки“, хотя признанным руководителем считался Балакирев, как более старший. В Мусоргском наиболее четко отобразилась идеология кучки, проникнутая характерным варварским эстетством, стремлением к наивысшей красочности и характерности в музыке. Все яркое, все красочное собиралось с любовью и становилось материалом, при чем кучкисты довольно равнодушно относились к плагиату народных тем, предпочитая часто этот прием создаванию собственных, Тот круг националистической интеллигенции из мелкого дворянства и отчасти уже из разночинцев, который зарождался в 60-х годах в России, был той средой, в которой творчество новой школы признавалось новым откровением. Мусоргский в своем стремлении к художественной

правде, которая у него спутывалась с реализмом и которая была продиктована модными в то время в России натуралистическими тенденциями в искусстве и веянием материалистической философии, которая для русского интеллигента 60-х годов была своего рода „религией“, доходил до граней художественной приемлемости. Он стремился довести мелодическую линию до точной копии разговорного интонирования, что ему и удалось в его натуралистических романсах, которые в этом отношении действительно чрезвычайно самобытны. Но такой крайний натурализм не мог долго держаться, тем более, что уже в 70 годах чувствование того же круга сильно уже изменилось, и натурализм стал сильно сдавать под напором иных течений философской мысли. Поэтому „Борис Годунов“ написан Мусоргским уже в идеалистических тонах и даже не без участия мистицизма, как элемента настроения. Мистическим элементом еще более проникнуты его последние сочинения — „Хованщина“ и последние циклы романсов, где уже от натурализма не остается следов. Громадное, гениальное дарование Мусоргского все время боролось с крайними проявлениями его дилетантизма и соответственно этому с неспособностью его адекватно своему же замыслу воплотить свою музыкальную мысль. Огромное количество его композиций осталось в той или иной степени незавершенным и потом доделывалось его друзьями. Тем не менее даже и в этих своих, в сущности не совершенных, попытках он дал огромное сокровище для русской и мировой музыки, в частности явившись родоначальником совершенно новых направлений музыкальной мысли не только у нас, но и за границей (Франция). Наиболее его сильная сторона — раскрытие в звуках психологии человека, — что стоит в связи с реализмом его эстетики и с господствовавшим в его время натуралистическим психологизмом в литературе. Но именно эта жесткость и внешняя нескладность многих проявлений его творчества отворачивала от него широкие круги не только потребителей музыки, но в еще более сильной и заметной степени музыкантов-профессионалов, среди которых попадались даже члены самой „кучки“, не дерзавшие итти за прямолинейным Мусоргским так далеко, до „конца“.

Фантастика и колорит. Р. Корсаков.

Напротив, в творчестве Римского-Корсакова мы имеем тип противоположный и в сущности уже в самой природе своей не совсем чистый тип музыкального дилетанта-барина. Уравновешенный и спокойный, эстет аристократ, Римский-Корсаков в своем творчестве облюбовал мир светлой и об'ективно спокойной сказочности. В противоположность Мусоргскому он вовсе не является психологом в творчестве, но зато с самых ранних пор обнаруживает стремление перестать быть дилетантом и пройти тот самый искус профессионализма, который так пугал кучку. И в результате он становится постепенно настоящим профессионалом, обладающим огромной техникой и мастерством, и колористические стремления, характерные для кучки, в его творчестве получают полное развитие. Как и свойственно профессионалу, Римский-Корсаков оказывается чрезвычайно плодовитым и если его друзья по группе вообще отличались редкой малопродуктивностью, то он напротив, как настоящий европейский маэстро, работал, не покладая рук. Его сфера, как и у Мусоргского, все же главным образом опера, в области которой он не создает новых форм, несколько только модифицирует старые, считаясь тут интуитивно с вкусом потребителя оперы, который уже неоднократно давал почувствовать неприятие вагнеровских приемов сплошного музыкального оперного письма. Он написал целых 15 опер, из которых большая часть составляют поныне наиболее ценное, что создано в этой области в России („Снегурочка", „Майская ночь", „Садко", „Царская невеста", „Кащей", „Китеж" и др.). Но симфонического стиля он, хотя и стремящийся к профессионализму, не создает, ограничиваясь в этой области рапсодическими формами („Шехеразада", „Сказка", „Антар")—и это как раз стоит в органической связи с его изначальной, существенно антиакадемической психологией, обусловленной его происхождением.

Контакт с профессионализмом. Бородин.

Симфонизм, который тщетно пытался насадить у нас Рубинштейн, но который в такой откровенно эпигонской редакции не мог привиться, удалось впервые художественно воплотить Бородину, который оказался наиболее динамичным из всей кучки и наиболее органическим инструменталистом. Но и его симфонии носят на себе печать рапсодизма и даже оперной манеры письма. Бородин ценен тем, что помимо русского национального мелоса, он, идя по стопам Глинки, сумел художественно преобразовать и восточный (кавказский), при чем тут он был едва ли не более ярок, так что другие кучкисты ему только подражали. Центральным творением его малоплодовитого композиторства была опера „Князь Игорь"—одно из гениальных созданий русской музыки, при чем вообще в его творчестве сильнее, чем в других, сказалось стремление к мелодичности и к гармонической насыщенности, обнаруживающей большею частью влияние Шумана и отчасти Листа.

Балакирев.

Промежуточное положение в „кучке" занимает менее других одаренный Балакирев, который, будучи учителем всех остальных, наименее характерен в своем творчестве, превзойден своими друзьями-учениками. Его сочинения созданы в той же рапсодической форме („Тамара", фортепианная фантазия „Исламей", симфонии и увертюры для орк.).

Связь народного мелоса с европейской фактурой была во всех этих авторах более или менее внешней. У Мусоргского и у Бородина слияние было более прочным и органическим в виду большей стихийности их творчества. Они, и претворяя в себе Берлиоза и Шумана с Листом, как-то умели достаточно веско выявить и свой собственный мир мелоса, обусловивший и гармонию. Но у Римского-Корсакова наблюдается в сущности расслоение стиля: его напевность обычно не оригинальная, прямо заимствованная из народных мотивов, или же просто не характерная, когда она является его собственной композицией,—облекается в наряды гармонии нарочито примитивные и ближе всего родственные классицизму. Напротив, фантастика и красочность им передается обычно в терминах листовского гармонического словаря. Между этими двумя стилями нет равновесия, и только большой эстетический вкус автора заставляет спаивать их в организм. Судьбы, постигшие эволюцию вкусов кучки, были различны для разных авторов. Когда натурализм миновал и общество, к которому апелли-

ровало творчество кучки, сильно изменилось в эстетических основах — что случилось к началу 80-х годов — то стало заметно расслоение кучки. Профессионализм, представленный ранее Рубинштейном, но скоро нашедший подмогу в ярком явлении Чайковского, начинает побеждать, как социологически более позднее образование, талантливый, но отсталый социологически дилетантизм. К 80-м годам дилетантизм, окруженный профессионалами со всех сторон, совершенно побежден, часть его собственных адептов изменяют ему (Римский-Корсаков) и открыто переходят на сторону врагов, или же прибегают к соглашательству, чувствуя, что иначе поле битвы не останется за ними (Бородин). Другие, более упорные и прямолинейные, начинают блуждать, сворачивают все же с первоначальной дороги и или погибают в жизненной борьбе, как остатки класса, ввергнутого уже в совершенно иные социальные условия (Мусоргский), либо замыкаются в себя и уходят в плоскость черносотенного мистицизма, который естественно вытекает из первичного их славянофильского воззрения (Балакирев).

Наиболее счастливое положение оказывается у „изменивших" своему знамени (Римский-Корсаков). Самая измена была в сущности проявлением гибкости и чуткости. Новый класс промышленной буржуазии, выдвинутый историей на место помещичьего класса с совершенно иной, не созерцательной, деловой и урбанической психологией, — чрезвычайно сильно меняет положение дел в музыке. Уже нельзя так спокойно сочинять, как ранее, темп жизни изменяется, надо удовлетворять спросу на музыку и двигать этот самый спрос. Необходимо не оставаться со старыми идеологиями, а следить за веком и прислушиваться к новым откровениям в музыке. И действительно, мы видим, что из кучки Римский-Корсаков оказывается наиболее чутким к переменам в музыкальном звукосозерцании и наиболее приспособлящимся к течениям века. Начавши дилетантом, пройдя искус профессионализма, он оказывается способен еще перестроить свое творчество, уже в старости, на тоны нового импрессионизма и оказаться чувствительным даже к заданиям новых гармонических откровений XX века.

Гибель Мусоргского, смерть Бородина и выход в фактический тираж Балакирева завершают распад прежней кучки. Римский-Корсаков в своей измененной новой профессиональной психологии в сущности принадлежит уже иной группировке.

Академизм. Серов.

Одновременно с кучкой, как антитеза ей, возникает академическая партия, которая сначала борется против кучки в лице одного Рубинштейна, силы которого слишком слабы. Не помогает и сомнительная помощь Серова[1]), который ранее был только критиком, защищавшим в печати идеи музыкального реализма, аналогичные литературным построениям Белинского и им же навеянные. Серов, выступивший поздно, как композитор, оказался не настолько талантливым, чтобы противостоять кучке, и к тому же сам, будучи по убеждению академистом и западником, на деле был все же фактическим дилетантом и не мог соперничать с гениальными элементами кучкизма.

Чайковский.

Только, когда появляется, как результат насажденного профессионализма Чайковский[2]) (1840—1893), тогда академизм и профессионализм получает настоящее подкрепление. Чайковский является уже типичным профессионалом со свойственным этому классу любовью к музыкальному прошлому, с огромной

---

[1]) Серов (1820—1871) — известен, как музыкальный плодовитый критик реалистического направления, в частности приветствовавший вагнеризм. Как композитор, он выступил поздно, но его оперы имели успех и некоторое время влияли на репертуар („Юдифь" 1863, „Рогнеда" 1866 и неоконченная „Вражья сила" 1871).

[2]) Чайковский (1840—1893) — плодовитый композитор, написал 6 симфоний (наиболее выдаются последние три, особенно шестая, „патетическая", последнее произведение Ч.), ряд сюит для оркестра, симфонические картины или увертюры: „Ромео и Джульетта" (1870), „Гамлет" (1888), „Франческа да-Римини" (1876), „Буря" (1873), десять опер, из которых наиболее знамениты: „Евгений Онегин" (1877) и „Пиковая дама" (1890); эти оперы обошли все мировые сцены, другие („Воевода", „Ундина", „Опричник", „Вакула", „Орлеанская дева", „Мазепа", „Чародейка", „Иоланта") менее удачны. Затем им написаны: знаменитый фортепианный концерт (B-moll), ставший классическим в репертуаре пианистов, балеты „Спящая красавица" и „Лебединое озеро", „Щелкунчик", скрипичный концерт, столь же классический в скрипичной литературе, как и фортепианный — в пианистической, ряд мелких вещей для фортепиано и много романсов.

трудоспособностью и продуктивностью, но он еще не типичный академист, и по кругу своего мироощущения он относится все же к деклассированному дворянству. Этот тип его мироощущения, который по необходимости был пессимистический и минорный, ибо чуждость этого класса нарождающемуся буржуазному сознанию должна была болезненно чувствоваться, а неприспособленность его представителей к новым условиям жизни должна была усугубить это основное настроение. Но этот класс деклассированных был в то время, немедленно после освобождения крестьян и уничтожения рабства, особо многочислен. Его же наличие вызвало в свое время распад кучки, составленной из дворян, принужденных стать разночинцами и либо погибших в борьбе, либо приспособившихся к новым условиям. Теперь же певцом настроений этого класса, высоко интеллектуального, развитого, по-своему передового и многочисленного, в сущности составлявшего главную массу музыкальной публики, — становится Чайковский.

Этой причастностью Чайковского по своему духу к большинству интеллигентной публики обусловливается его быстрая и чрезвычайно прочная популярность. Он не оказался, как типичные кучкисты, замкнутым в специфических, национально-славянофильских, социологически-анахронистических настроениях. Новый русский мир и новая интеллигентная публика вовсе не были так склонны к эстетическому „ковырянию“ в красочном быту архаической или легендарной России. Она жаждала быть европейской. И этот европеизм внешности, с соблюдением, однако, и известной умеренной доли национализма, давал ей Чайковский как в своих операх, так и в романсах, так и в своей инструментальной музыке.

Эта публика требовала прежде всего открытой, ясной и чувствительной, густо эмоциональной мелодики, — элементы которой были уже в Глинке и Даргомыжском, но Чайковский усугубил мелодичность и чувствительность музыки, впитав в себя элементы шуманизма и в особенности некоторые чувственные особенности популярного в русской интеллигенции стиля „цыганского“ напева. Этот надрыв и чувственный цыганизм, в любви к которому отражалась хроническая неудовлетворенность русского общества, прорывается у него в опере, которая в сущности лишена была настоящих драматических элементов и скорее напоминала серию романсов в костюмах (так наз. „лирическая опера“), — и даже в симфонии, где, однако, Чайковский умеет быть по своему сильно динамичным и потому едва ли не впервые после Бетховена дает настоящий и самобытный симфонизм, который уступает бетховенскому в стройности формы, но почти не уступает в единстве линии и в динамическом порыве (кульминационными пунктами этого симфонизма явились его три последние симфонии — 4, 5-я и 6-я). В области романсной песенности он создает огромные ценности, которые находят большой сбыт в русском обществе и быстро составляют Чайковскому популярность. Не менее удачны были его выступления в области камерного стиля (знаменитое „трио“ и квартеты). Как типичный профессионал, он считал долгом попробовать почти все формы и методы воплощения (опера, симфония, балет, сюита, соната, концерт, камерная музыка, романс, миниатюра). Конечно, наиболее широкой популярностью пользовались его сценические вещи, но и симфонизм его сумел стать привлекательным для широких слоев публики и получить огромный спрос впервые в России, которая в массе своей музыкальной публики до тех пор была довольно равнодушна к симфоническому стилю. Этой европейской внешностью, профессионализмом своим и отчасти родственной германской культуре эмоциональностью — Чайковский оказался ближе Европе, в особенности германской Европе, чем любой из прежних русских авторов. Он оттого явился первым из русских авторов, получивших настоящее реальное, а не теоретическое только признание за границей. Он первый начинает собою страницу сбыта русской музыки за границей. Русская музыка начинает теперь рассчитывать не только на свой местный, но на мировой рынок, как уже давно случилось с западно-европейской музыкой. И наиболее сбыт этот проявляется в Германии и Англии, отчасти Америке; со значительно большим трудом и препятствиями эта музыка прокладывает себе путь во Франции, несмотря на то, что по внешним признакам стиля в своей опере Чайковский ближе всего оперным французам — Мейерберу и Бизе.

Причины тут были, очевидно, в том эмоциональном насыщенном и густо лирическом тоне, который не соответствовал музыкальным ощущениям общефранцузского духа.

Чайковский явил собою могучую антитезу кучки, и хотя он был в техническом отношении, как специально музыкантском, гораздо старомоднее кучки, но он — социологически более своевременный и современный — одержал в общественном мнении победу. Его явление знаменует собою победу профессионализма, насажденного Рубинштейном, над дилетантским направлением, которое вырождается и исчезает вместе с тем, как исчезают последние реальные следы просвещенного барства, ныне деклассированного и сливающегося с интеллигентной массой. Одновременно интернациональный тип музыки начинает одерживать хотя бы временную победу над строго националистическим. Иностранные европейские формы симфонии начинают преобладать над примитивными первоначальными эмбрионами русского симфонизма рапсодического типа. Те буржуазные слои, которые крепнут в России к 70—80-м годам, обусловливают вместе с общим западническим настроением массы интеллигенции тягу к интернационализму городского (урбанического) типа, становящегося на место созерцательно национальной красочности, продиктованной укладом сельского помещичьего быта. Чайковский заканчивает собою начальную эпоху русского профессионализма, развившегося в стороне от влияний поздней германской музыки. Следующие, хотя и академические, образования уже относятся к другой эпохе, ибо продиктованы новыми влияниями.

Эпигоны позднего романтизма в Германии.

В Германии романтическая вспышка вызвала массу эпигонических явлений, которые при развитом профессионализме в Германии стали обнаруживать все признаки перепроизводства. Огромное большинство этих композиторов работает под прямым воздействием Мендельсона, Шумана и отчасти Шопена. К их числу относится и полурусский Рубинштейн, который без своих просветительных функций, исполненных в России, вряд ли бы выдвинулся там выше этого эпигонического уровня. Последователи в сильной степени обезвредили стиль музыки своих родоначальников и обострили антитезу между романтиками-программниками и резкими новаторами (Вагнером—Листом, Берлиозом) и романтиками-экспрессионистами менее резкой новаторской установки (Шуманом, Шопеном), которая в сущности между ними самими и в их собственном сознании вряд ли существовала. Эпигоны Шумана и Шопена, воспринимая их как бы в аспекте прежней музыки и не чувствуя их органической новизны, обезвреживали их новаторские элементы и сводили их стиль к мендельсоно-фильдовскому. Напротив, последователи неоромантиков-программников обостряли внешние черты последних и копировали их стиль, стремясь к большему разрыву с прежней линией романтизма, но в виду меньшего дарования — им и это плохо удавалось. Таким образом созидалась масса музыки второстепенной, написанной в крупном и в мелком стиле, наводнившей Германию и страны ее культуры (Рейнеке, Иенсен и др., примыкавшие к Шуману, Бюлов, Вейнгартнер, Гумпердинк — к Вагнеру—Листу). Сюда же относится творчество знаменитого пианиста д'Альберта, написавшего много опер в смешанном вагнеро-маршнеровском стиле, и другие композиции.

Капиталистические веяния в музыке. Урбанизация музыкального потребления. Издательства, Концертный капитализм.

В эту эпоху, одновремено с развитием легкости сообщений, начинает наблюдаться сильное и стихийное даже расширение музыкального рынка. Музыка начинает энергично экспортироваться по всем странам, она окончательно лишается местного значения и приобретает значение мирового продукта. Фабрикаты Европы развозятся по всему миру и обнаруживают там сильный на себя спрос. В то же время капиталистическая культура накладывает на всю жизнь свой отпечаток урбанизма, повышенной нервной жизни, напряженной борьбы за существование. Отдельные профессии музыкальной области специализируются, каждая группа потребителей получает свой особый круг поставщиков материалов для их рынка. Отделяется ветка „легкой музыки", оперетты и танцовательной, которая получает свой, совершенно по капиталистически организованный, аппарат продукции. Совершенно отдельно обособляется ветвь музыки „серьезной" симфонической и

оперной, исполнители музыки получают тоже свою систему капитализации. Народившиеся уже в гигантских размерах издательства начинают скупать композиторскую рабочую силу, обращая ее в орудие извлечения дохода и в связи с этими уже искусственными мерами начинающие вздувать спрос на музыку всех наименований, пользуясь уже типично торговыми приемами, рекламой и проч. Меценирующее издательство сохраняется только в отсталых странах (Россия), и то в виде исключения, а вся Европа охвачена капиталистическим методом эксплоатации рабочей силы композиторов. При огромных связях с торговой буржуазией и при технике налажения торгового аппарата не составляет труда разместить произведения любых качеств и направлений на мировом рынке. Это одно уже изменяет профиль музыкальной литературы, многое из того, что ранее никогда бы не увидело света, теперь видит его без затруднения и даже распространяется в широких кругах, по существу лишенных своего вкуса. Сбыт и спрос музыкально-композиторского товара теперь в значительной степени начинает обусловливаться не столько внутренним качеством самих произведений и квалификацией их компетентными музыкантами, сколько силой торговой обстановки, умелой рекламой, одним словом, музыкальный товар ставится в равные условия с прочими продуктами капиталистического производства с той лишь незначительной разницей, что на ряду с оплатой труда в нормальных денежных единицах тут наблюдается своеобразная оплата труда артиста путем меновой единицы „мировой“ или „местной“ славы, которая дает большой мотив и повод для эксплоатации со стороны предпринимателя, уже не мецената, а типичного капиталиста, но часто притворяющегося меценатом.

Капитализируется и область музыкального исполнения, ранее базировавшаяся на случайных кустарного типа организациях, после того, как феодальное меценатство исчезает. Появляется массовый скупщик исполнительского труда, капитализирующий концертное предприятие и развивающий его в мировом масштабе. Появляются концертные дирекции, устраивающие концерты во всем мире. Капиталист, заинтересованный в сбыте и в извлечении дохода из своих исполнителей, рекламирует их и тем тоже нарушает прежде существовавшую нормальную эстетическую оценку исполнительного искусства. Совместными усилиями обеих групп капиталистов производится сильный сдвиг в психологии потребительского класса. Развитие критической литературы и оценок, масса противоречивых мнений и вкусов, высказываемых при этом, уже романтической школой заложенное стремление к оригинальности, к непременной самобытности — все это сильно спутывает общественное мнение музыкального потребителя и его отдельных групп. Прежнее простое наивное отношение в потребителе к искусству исчезает,—оно заменяется отношением сложным, основанным не столько на нормальном эстетическом впечатлении, сколько на сложном соотношении между личным вкусом, степенью культурности и постоянной оглядки на „остаточное общественное мнение“. Колоссальная реклама, уменье заставить о себе говорить, очень часто начинают смущать истинные оценки И потребитель, который ранее более всего доверял своему личному вкусу, теперь уже не склонен так ему доверять и строит свою оценку и свой спрос на сложной кон'юнктуре своего вкуса и чужой рекламы. Капитализм имеет и свои хорошие стороны в музыкальном быту, он облегчает в высокой степени выявление многих дарований, он необычайно усиливает пульс музыкальной жизни. Количество концертов растет, и музыка едва успевает удовлетворить все кадры потребителя. Количество издаваемых сочинений тоже умножается, при чем одновременно наблюдается и умножение самого качества внешней продукции, издания начинают выигрывать в качестве и в роскоши, исполнительские кадры в техническом отношении выдвигают ряд замечательных мастеров, с выработанной „средней“ техникой, как бы фабрикаты исполнительской силы. Виртуозность, как таковая, быстро становится распространенным явлением, и та техника, которая восторгала в виртуозах прежней эпохи, становится уже рядовым явлением. В этом тоже в итоге крылась хорошая сторона, ибо пресыщенная виртуозностью масса потребителей тем охотнее обращала свой взор к истинному дарованию на фоне этой внешней виртуозности. Это время выдвигает во всем мире массу явлений исполнительского типа, нередко чрезвычайно

выдающихся, которые по роду своей деятельности уже не могут быть в сущности отнесены к какой-либо одной стране или государству и представляются существенно интернациональными. Характерным для этой эпохи представляется нарождение типа дирижера оркестра, который ранее обычно совпадал с композитором, и самый тип техники которого определился только к 30-м годам XIX века. С этого времени дирижер становится из концертмейстера и аккомпаниатора, ведущего оркестр за своим исполнением, независимым вождем оркестра, который заставляет его следовать своему музыкальному типу исполнения, сам не играя ни на каком инструменте. Вагнер, Лист и Берлиоз сами были первыми выдающимися дирижерами такого типа, который скоро вызвал разнообразные подражания. Во второй половине XIX века явление дирижера становится чрезвычайно распространенным и модным, дирижер уже не пребывает прикованным к оперному пульту, как ранее, а выступает все чаще самостоятельно в специальных симфонических концертах. Появляется тип дирижера „некомпозитора", только исполнителя, ранее отсутствующий. Этот виртуоз-дирижер вносит в симфоническую музыку стремление к внешней эффектности, к „благодарности" для исполнителя дирижера и этим тоже отчасти деформирует тип музыкального восприятия.

Значение дирижеров.

В то время, как таким образом широкая волна обостренной музыкальной жизни на капиталистическом базисе проникает всю Европу и отчасти и Америку, музыкальное искусство начинает пробуждаться вслед за Россией в других странах, дотоле не затронутых вовсе или мало затронутых музыкальным творчеством. Прежде всего пробуждение музыкальности в этих странах диктуется теми же соображениями национализма, которые породили пробуждение русской музыки. Окрепшее самосознание интеллигенции в каждой нации властно требует, чтобы была создана национальная музыка, чтобы данная нация тем самым не была поставлена в плохое положение сравнительно с другими, не отстала от них. После России очередь в первую голову идет за странами западно-славянскими, которые на-

Пробуждение музыки в других национальностях.

ходились, как и Венгрия, под сильнейшим влиянием германской культуры, хотя интеллигенция этих стран и находилась во враждебных отношениях к германскому засилью. Та волна национализма, которая родилась в романтической Германия, прокатилась чрез Венгрию (Лист), Польшу (Шопен), Россию (Глинка), а теперь сказывается в славянских землях Чехии. Тут появляется прежде всего даровитый Сметана (1824—1884), который был бы мало заметен на европейском горизонте (как и Глинка на нем, но в еще меньшей степени), но в своей родной стране он составляет событие крупного масштаба. Сметана соединяет в своем творчестве германскую культуру формы с национальным мелосом, совершенно как и Глинка, но у него это выходит значительно менее оригинально просто потому, что характерные черты народно-чешского мелоса за долгие годы германизма сильно утратили свою специфичность и стушевались. В общем же получилось, что по стилю и фактуре Сметана приближался к германским эпигонам раннего романтизма. Приблизительно в тех же тонах творил и Двожак, который составил себе еще большую популярность, ибо он апеллировал к более демократическим вкусам. В лице Сметаны и Дворжака чешская нация, ранее знавшая только исполнительские величины, приобретает и композиторские.

Чехия: Сметана, Дворжак.

Следующим этапом пробуждения национализма явились страны Скандинавии (Норвегия, Дания, Швеция). Из них ранее всего выступила на путь национализма Дания, которая в лице даровитого, но не самобытного Гаде дала первый опыт музыкального скандинавизма, который в сущности оказался не более, как эпигоническим элементом по отношению к Мендельсону и отчасти Шуману.

Скандинавия: Гаде, Свендсен, Нордраак, Григ.

Более существенное значение имело для скандинавизма появление в Норвегии Свендсена[1]), который явился крупным и зрелым композитором, следовавшим в общем по стопам романтиков и отчасти Вагнера в его обезвре-

[1]) Свендсен (1840—1911) написал 2 симфонии, поэмы „Парижский карнавал", „Зорагайда", ряд камерных сочинений, скрипичный концерт, виолончельный концерт и другие композиции.

женной форме. Все же эти авторы были только приготовлениями к появлению настоящего национального гения, каким первоначально явился безвременно умерший Р. Нордраак, а потом Э. Григ[1]).

Нордраак и за ним Григ впервые сумели оплодотворить музыку Скандинавии родным норвежским напевом, следуя совершенно тому же принципу, какому следовали Глинка и кучкисты в России. С кучкой у них еще то общее, что их исходные пункты, их образцы были одни и те же и по крайней мере частично совпадали (Шопен, Шуман отчасти Вагнер). От Шумана Григ заимствовал формальный миниатюризм и песенность, от Вагнера идет его стремление к пышности и остроте гармонии, от Листа национальные приемы обращения с ладом. Норвежский мелос был настолько характерен, что сразу окрасил музыку Нордраака, и в особенности Грига, в столь же характерные тона, как некогда польский мелос окрасил шопеновскую музыку. Но элемент интимной салонности и аристократичности, свойственный Шопену, у Грига, родившегося в демократической стране, обращается в „интимный демократизм",—он тоже рассчитывает массу своих композиций на спрос среди интимного круга, среди интеллигенции, националистически настроенной, но в этой музыке ни на минуту не просыпается утонченность аристократического салона. Это—почти чисто-народная музыка, которую вкус композитора снабдил острой и пряной гармонией. Значение Грига, впрочем, не исчерпывается этим,—он сумел сделать нечто уже не только в национально норвежском, но и в общеевропейском и мировом масштабе—

Импрессионизм.

это его импрессионизм, вытекший из родственного русской кучке новаторства и принципа полной свободы творчества. У кучки этот принцип высказался во взятии себе в пример самых новаторских образчиков западной музыки, у Грига он выразился в известном продвижении вперед самой техники музыкального воплощения, в значительно большей свободе гармонии, чем у его прототипов (Шуман, Шопена), в употреблении свободных, никак не базирующихся на теории гармонических и мелодических красок. Музыка его становится приспособленной к тому, чтобы выразить мимолетные настроения, дать как бы слепок минутной эмоции—в этом отношении он близок к Шуману. Его специфической заслугой является смещение гармонического сознания с нормально и традиционно образованных созвучий на иные, более острые и причудливые. Из этих элементов впоследствии выросла вся новая музыка.

[1]) Григ (1843—1904) написал много фортепианных вещей, большей частью миниатюрного типа (но среди них есть соната), камерные произведения (квартеты, сонаты для скрипки (3) и для виолончели (1), фортепианный концерт (a-moll), ставший знаменитым, музыку к „Пер Гинт" Ибсена, из которой громадной популярностью пользуется первая сюита, сцены из „Олафа Тригвазона" и ряд романсов, среди которых лучшие перлы его вдохновения.

Кругом потребителей Грига на который он писал, была норвежская националистическая и в то же время весьма демократическая интеллигенция. Но родственность его музыки шумановской и шопеновской, ее мелодическая ясность и простота скоро составили ему сбыт в мировом масштабе, и Григ становится не местным, а европейским композитором, оказывающим влияние своим творчеством за пределами своей страны.

Как и следовало ожидать, явление Грига, яркое и свежее, вызвало сейчас же плеяду подражателей, стремившихся культивиировать ставший немедленно модным его стиль. К числу этих многочисленных норвежских и скандинавских композиторов относится Кьерульф и создавшаяся под непосредственным воздействием Грига школа финляндских

Финляндская школа.

композиторов (Сибелиус, Мелартин, Каянус), выдвинувших ряд свежих дарований, использовавших национальный финский мелос и отчасти примыкающих уже к модернистической группе.

Французская музыка во вторую половину XIX века обнаруживает уже определенную тенденцию к образованию

Академизм во Франции.

академического направления, связанного с урбанизацией жизни и с политической мощью новой буржуазии. Сен-Санс явился первой ласточкой этого направления, вскоре оно несколько модифицируется, принимая в себя элементы вагнеризма, которые, впрочем, все же остаются только внешне воспринятыми, как было и у Сен-Санса, и у Франка. Более молодое поко-

ление академистов определенно имеет, помимо всего, еще националистические тенденции, выражающиеся в теоретическом отвращении от германской культуры. Даже самый вагнеризм этой группы представляется окрашенным в национальные тона: они, эти композиторы, желают демонстрировать, что и в романтико-полифоническом стиле Франция способна дать явления, подобные Вагнеру. Тем не менее самый вагнеризм, как стиль, оказывается существенно чуждым французскому миросозерцанию. Наиболее видные композиторы этой полуакадемической, полуфранкоромантической плеяды, стремившиеся отчасти перенести на французскую почву романтические цветы вагнеризма — суть Венсан-д'Энди,[1]) приближающийся к Вагнеру своим хроматизмом, но отличающийся от него слишком академической бескровностью, и Габр. Форе, уже более чистый академист, работающий на изысканно эстетный вкус „большой" публики. Большое значение получил во Франци мало, впрочем, распространившийся за ее пределы композитор Шабрие, которого французы считают как бы своим „Шопеном" но который в свете об'ективности представляется явлением существенно эпигоническим. В нем так же, как и в творчестве Г. Шарпантье наблюдается синтез влияний Шопена, Листа, вообще германской культуры композиторов, работавших на французской почве, с влияниями прежней французской музыки и с оттенками вагнеризма. В этом академическом кругу спроса вырабатывается понемногу культура вкуса, свойственного вообще высшим классам французской нации, — вкуса, как стремления к эстетной завершенности формы и к целомудренной „мере" во всем, даже в самой эмоции, даже в самой яркости музыкальной ткани. После романтического безумия Берлиоза и его вызова вкусу, после его смелых и прямолинейных вполне революционных выступлений против всех устоев музыки, правил и канонов вся эта новая плеяда композиторов блистала мудрой умеренностью и буржуазным благополучным спокойствием, которое было возведено в своего рода принцип эстетики. Именно в этой культуре вкуса и в мудрой „золотой середине" в известном рационализме музыкальных построений эстетика буржуазной Франции 80-х годов начинала видеть то существенное отличие от германской музыки, которым должна была выделиться Франция. Эмоциональность и пафос были признаны дурным тоном, и Вагнер вместе с Верди сданы под подозрение; напротив, старые классики Германии и Франции были взяты под особое покровительство, как обладавшие изяществом вкуса. Группа академистов оказалась многочисленной и обнаруживала стремление к неукоснительному умножению. Они свили себе точку идеологической опоры в консерватории Парижа, и там заняли доминирующую позицию в буржуазном французском общественном мнении. Вплоть до грани XX века эта группа фактически вместе с уже престарелым Сен-Сансом управляла и диктовала вкусы публики.

Д'Энди, Форе, Шабрие.

Реставрация культуры вкуса.

[1]) Д'Энди (род. в 1851 г.) написал много композиций, из которых имеют наибольшее значение: опера „Фервааль" и симфочические произведения („Валленштейн", 3 симфонии). Кроме того, им написано много камерного типа сочинений.

Антигерманизм.

Музыкальная жизнь Франции таким образом оказывается в это время как бы резко расслоенной на две категории—на музыку очень не серьезную (оперетку), развившуюся из комической оперы, и на музыку слишком серьезную, чтобы даже не сказать скучную, развившуюся из академизма. Опера, как род искусства, невольно попадала отчасти между этими группами, причем иногда она, как в произведениях Д'Энди или Шарпантье носила более серьезный, характер, но иногда занимала промежуточное положение. В это время нарождается в связи с общим натуралистическим взглядом французской широкой массы на искусство— специальный род серьезной натуралистической оперы, большей частью по сюжету взятой из современной жизни. В этой манере писал оперы Шарпантье (его „Луиза"), и к этому же направлению примыкает несколько более легковесный, но изящный и даровитый Делиб[1]), в музыке которого можно найти элементы, получившие впослед-

Шарпантье, Делиб.

[1]) Делиб (1836 — 1891) написал много опер, из которых наиболее знамениты „Лакмэ" и „Так сказал король", а также ряд балетов, в том числе „Сильвия" и „Коппелия".

ствии развитие в новофранцузской школе. В это же время и типично эпигонические элементы появляются в большом количестве, наводняя область оперы и инструментальной музыки своими продуктами. Среди подобных Массиэ[1]) занимает довольно видное положение не столько по качеству сочинений, сколько по об'ему того рынка, в котором они получили спрос. Его оперы наряду с операми Гуно и Бизе обходят весь мир, соединяя в себе все качества рыночного фабриката — и бойкость зрелища и сюжета, и доступность музыки, и нечуждость ее многим примитивизированным достижениям современности.

Рыночная опера Массена.

Итальянская музыка продолжает и после Верди свою прежнюю чисто-оперную линию. Зародившаяся в сущности во Франции опера с бытовым сюжетом, „реалистическая" с музыкой рыночного характера, не чуждающейся, новых музыкальных достижений, — здесь широко прививается, очевидно, соответствуя особенностям национального духа. Уже в опере Верди можно было усмотреть намеки на это направление, но в особенности ярко оно стало проявляться в творчестве Масканьи (опера „Сельская честь") и Леонкавалло („Паяцы"). Это направление по духу своему и типу было родственно в сущности искусству кинематографа, с которым его сближал и сюжет, всегда вызывающе, бульварно яркий и грубый, со множеством грубо мелодраматических положений, и музыка, приобретающая характер импровизационности и некоторой в этом смысле свободы, но более от формы и вкуса, нежели от каких-либо органических элементов. Этот стиль, получивший наименование „веризма" (от корня verum — „правда" в смысле „натуралистическое направление"), получает сравнительно талантливое продолжение в оперном творчестве знаменитого и популярного Пуччини („Тоска", „Манон", „Богема", „М-м Буттерфлей" и проч. оперы), который успешно соперничает с Массиэ в постановке оперно-рыночных продуктов.

Веристическое направление в Италии.

[1]) Массиэ (1842—1919) — знаменитый композитор, долгое время поставлявший оперы на широкие массовые вкусы. Из его многочисленных опер наиболее известны „Манон" и „Вертер".

Академизм в Германии. Брамс.

После гигантского явления Вагнера музыка в Германии как бы вся концентрируется на интересе к этому великому явлению. Глубоко романтическое и национальное по существу, оно заслонило своей интенсивностью иные явления, столь же социологически обоснованные, именно общие с другими странами, и в Германии даже особенно сильно долженствовавшее проявиться явление музыкального академизма. Академизм, как сопутствующее романтизму явление, как его в известной степени антитеза, как эстетическое звукосозерцание, свойственное именно классу крупно-буржуазному и к нему примыкающим слоям, уже был заложен в творчестве Мендельсона, элементы его чувствовались в общем тоне эпигонических явлений, наводнивших Германию после Шумана. Это постепенное проявление академизма и первоначальная драпировка его в эпигонические одеяния была причиной того, что многими за эпигоническое же явление было принято по ошибке монументальное и чрезвычайно характерное, именно для рафинированного академизма творчество Иоганна Брамса[1]) (1833—1897). Позиция академизма была в Германии труднее именно благодаря слишком яркому выявлению романтически-национальных элементов творчества Вагнера. И это романтическое засилье было настолько сильно, что и академизм (как, впрочем, и во Франции, в лице раннего Сен-Санса) был принужден драпироваться в тогу условной романтики. Как типично академическое явление, Брамс должен был естественно явиться синтезом ретроспективных стремлений и умеренного эволюционизма. Академические моменты, заложенные между прочим и в творчестве последнего Бетховена (см. Бетховен), не могли не оказать на Брамса влияния, так же как эстетически развитой академизм Мен-

[1]) Брамс (1833—1897) первоклассный пианист и композитор, прожил всю жизнь в германских странах и теснейшим образом спаян с немецкой культурой. Его композиции чрезвычайно многочисленны; из них наиболее имеют значение „Немецкий реквием", 4 симфонии, ряд квартетов струнных и фортепианных, сонаты для скрипки (3) и для виолончели (2), ряд фортепианных вещей (в том числе три сонаты, вариации на тему Шумана, Генделя и Паганини, венгерские танцы и пр.), много песен, принадлежащих к лучшему, что создано после Шуберта и Шумана в Германии, и др.

дельсона и яркий стиль Шумана. Его стиль был рассчитан на высоко-профессиональный уровень. Это—музыка для музыкантов и для класса ценителей, ибо она не имеет ни одного качества, которое сделало бы ее способной, подобно Вагнеру, выдержать, помимо другого, ставку на демократическую импозантность. В связи с этим высоко профессиональным уровнем потребителя, на которого рассчитывал Брамс, его музыка представляет как бы расширение и расцвет камерного стиля, который и ранее всегда был главной сферой потребления специально профессионального класса. Даже симфоническое творчество Брамса (его 4 симфонии, орк. вариации, увертюры и проч.) и ораториальное (Немецкий реквием) — в сущности являются расширением до симфонического размера камерного стиля, продолжающего серьезный и вдумчивый стиль последних бетховенских сочинений. В связи с его типичным профессиональным академизмом находится и бесколоритность его творчества, которое концентрируется на самом музыкальном звуковом рисунке и чуждается красочных нарядов, как затемняющих истинную природу звукового рисунка. В этом смысле Брамс является музыкальным графиком в большой степени, чем кто бы то ни был другой из его предшественников. Академическое явление Брамса более чистое, чем Сен-Санса, органически чуждо оперному стилю. Напротив, жанр песни для него характерен, и в нем он продолжает линию мендельсоно-шубертовского и шумановского романтизма. Будучи естественно явлением консервативным по отношению к музыкальному материалу и его возможным использованиям, будучи отчасти даже явлением ретроспективным, как это свойственно почти всякому академизму, Брамс, естественно, в скором времени стал как бы знаменем эстетической группы, противополагавшейся Вагнеру и новому искусству новаторов-романтиков (Лист—Берлиоз). Противники новых достижений в искусстве, консерваторы, главным образом из круга профессионалов, группировавшихся кругом крупной буржуазии, воспользовались им для доказательства того, что и старые формы способны к живому творчеству. Противоположная группировка — вагнеристическая, бывшая отразительницей националистических идей и до известной

степени антипрофессиональная, указывала на многие эпигонические черты в творчестве Брамса (явная преемственность от Бетховена, Шумана, Мендельсона). Между двумя группировками возникла любопытная борьба, в процессе которой откристаллизовалось настоящее отношение к творчеству как Вагнера, так и Брамса. Нет сомнения, что профессиональный академизм Брамса носил в то же время все характеристические черты подлинно национального стиля, что облегчало признание этому творчеству, столь суровому и аскетическому по форме и столь лишенному обычных для широких масс привлекательных ресурсов. Популярным автором Брамс в сущности так и не стал, его круг потребителей в скором времени разросся, но никогда не переходил граней академической сферы, т. е. круга профессионалов и крупно-буржуазных эстетов с примыкающими к ним побочными группировками.

Вагнеризм, как направление, оказался гораздо менее продуктивным, чем как общее влияние, даже в самой Германии. Прежде всего можно после Вагнера констатировать вообще необычайное падение пульса творчества в области качественной и невероятное умножение его в области количественной. Причины этого перепроизводства композиторских фабрикатов среднего достоинства лежали в переразвитии капиталистического хозяйства, вторгнувшегося и в сферу музыки, и на которые было уже указано. После Вагнера и Брамса композиторская работа окончательно утрачивает кустарную обособленность и становится капитализированной. Одиноко-сочиняющий композитор становится редким исключением, нормальный композитор откровенно поставляет музыку для определенного капиталистического предприятия и для определенных групп потребителей, с которыми он является идеологически связанным. Круг потребителей вообще серьезной музыки крайне расширяется к началу XX века: концертный пульс усиливается до предельных размеров, в крупных центрах Германии концерты происходят по нескольку десятков ежедневно. В связи с национальным об'единением Германии и с пышным расцветом индустриальности достижения национального искусства становятся предметом особенного культа и потребления. Даже те музыкальные продукты

которые по своей сложности в сущности не могли бы быть отнесены к кругу и типу чувствования широкого класса, становятся достоянием широких масс из-за соображений „патриотического“ характера. Одновременно ощущается настоятельная потребность в том, чтобы гегемония в музыкальном искусстве, упрочившаяся в Германии со времени классической эры, не была ею утрачена. Симптомы некоторого национального ослабления уже замечены были ранее — зарождение молодой норвежской школы, столь ярко и блестяще начавшей свою работу (Григ), далее, появление сильного музыкального соперника на востоке, в России (новая русская школа, Чайковский), наконец, пробуждение академизма и симфонизма во Франции. Первое время после Вагнера было чрезвычайно сильно обаяние внешних форм его музыкальной мысли: идеи его музыкальной драмы, листианские формы свободной и программной симфонии доминировали. Одновременно в культ и в своего рода вагнеровскую „традицию“ введены были гармонические материалы, привнесенные в музыку Вагнером и поздним романтизмом. Из совокупности этих условий создалась школа неовагнеризма, которая противополагала себя Брамсу, пережившему Вагнера на 15 лет. Но к этому времени национальное об'единение и романтическая волна, его породившая, были уже исчерпаны и завершены, академизм и его продуцировавшая и поощрявшая крупная буржуазия окончательно воздоминировали в общественной жизни, — и те противоположения между академизмом и „неовагнеризмом“, которые теоретически постулировались, как известная профессиональная инерция, на дели были уже не мотивированы социологически. Оттого в творчестве неовагнеризма мы не можем констатировать яркости направления и свежести, и в нем совмещаются неожиданно для самих неовагнеристов с романтическими формами типично „академические“ черты. В таком стиле, промежуточном и оттого органически мало характерном, писали Вейнгартнер, Бюлов и Антон Брукнер[1]) (1824 - 1896), кото-

Неовагнеризм и его контакт с академизмом.

Малер.

[1]) А. Брукнер (1824—1896), написал 8 симфоний и одну не успел кончить (написаны три части), органные сочинения, три мессы и 150 псалмов, ряд церковных композиций, мужские хоры с оркестром и струнный

рый наиболее ярко воплощал в своем творчестве постепенное обезвреживание вагнеризма наслоением в нем элементов типичного академизма. Самая идея Брукнера — перенести вагнеровские принципы в форму симфонии—была уже академизмом. Отсутствие в нем истинно романтического темперамента, бесколоритность музыки, родняшая его с Брамсом, и стремление к классической завершенности формы делают Брукнера типичным академистом на вагнерианской почве. Брукнер работал на почве симфонии и отчасти на почве церковной музыке, что указывает даже на известные „ретроспективные“ течения в его психологии. Наиболее выдвинулся из группы неовагнеристов Густав Малер[1]) (1860—1911). Малер писал уже в академической форме, причем отрыжка романтизма и гигантских звуковых перспектив, свойственных вагнеризму, выразилась у него только в огромном увеличении внешней грандиозности. Империалистическая Германия стремится к созданию искусства массового, гигантского по впечатлению, впечатляющего не столько качеством, сколько количеством, искусства вполне демократического. Внешним образом этот демократизм проявляется в вкраплении в симфоническую музыку народных тем, в стремлении к простоте красок и к действию на широкую массу путем накопления звучностей. В VIII симфонии Малера дело доходит до 1000 участников, самое исполнение приобретает характер „празднества“, в чем нельзя не видеть перенесения народно-художественных чаяний Вагнера в области оперы—в симфоническую сферу.

Более счастливым из неовагнерианцев оказался Рихард Штраус[2]) (род. 1864),—работающий на типичный для империалистической Гер-

Штраус.

квинтет. Произведения Брукнера стали популярны после их пропаганды Никишем (с 1884 г.), но и то только в Германии; другие страны мало знакомы с творчеством этого композитора, круг сбыта произведений которого ограничивается германскими странами.

[1]) Г. Малер (1860—1911) написал 9 симфоний, из которых наиболее грандиозна по внешности VII. (1910) „Песня земли“ для оркестра хора и органа, и ряд более мелких произведений. Малер пользуется огромным распространением среди потребителей концертной музыки в Германии, но в других странах его творчество менее известно.

[2]) Штраус Рихард (род. 1864 г.) писал сначала в академическом стиле Брамса и эпигонов романтизма (его первые произведения, в том

мании круг потребителей из эстетной буржуазии и националистических элементов, после Вагнера пришедших в слитное состояние. Теперь это—одна группа, соединяющая и элементы эстетического академизма, и романтическое наследие. Если для Германии эпохи Вагнера руководящей идеологией была идеалистическая философия, вскормившая и весь романтизм, и вышедшая из нее метафизика Шопенгауера, то теперь высокобуржуазные круги охвачены уже философией **ницшеанства**, представляющей собою разновидность романтизма. В то же время капиталистический строй страны, пышный расцвет индустриализма и общий промышленный тон, захвативший и музыку, смещает психологию творчества в сферу нарочито крикливого,—бьющего на эффект, непременно рассчитанного на широкую популярность какими бы то ни было средствами. Свойственная романтическому течению и развившаяся уже в Малере склонность к гипертрофии звучаний проявляется и в Штраусе—он колоссально усиливает оркестр. Он же вводит новую **декоративную манеру** письма, отвечавшую проблеме новизны и сложности музыки, и в то же время расчету на ее максимальную впечатляемость в массах. Со времени Штрауса оркестровое письмо уже не заботится о такой чистоте голосоведения, каковая была прежде,—в массе оркестровой звучности нового оркестра такая чистота и не нужна более, она все равно исчезает. Штраус вводит в музыку **контрастность**, динамические эффекты, он развивает программную, изобразительную сторону, при чем, вследствие значительно упростившейся психологии композиторской и потребляющей среды, эта программность часто вырождается до иллюстративности („Дон Кихот", „Альпийская симфония"), а мелодическое дарование, свежесть которого у него отсутствует, заменяется мастерской игрой оркестровых звучностей. Все творчество Штрауса—яркое

числе соната для скрипки), потом работал в духе неовагнеризма. Его композиции „Из Италии", „Дон-Жуан" (1889), „Смерть и просветление" (1890), „Тилль Эйленшпигель" (1895), „Заратустра" (1895), „Дон-Кихот" (1898), „Жизнь героя" (1889), „Домашняя симфония" (1907), „Альпийская симфония" (1914), оперы „Саломея" (1902), „Электра" (1907), „Кавалер Роз" (1909) и др. Он является одновременно одним из крупнейших дирижеров современности.

олицетворение Германии империалистического времени; в нем сказывается и стремление к величественности и внешней помпе, и к произведению демократизирующего внешнего воздействия, и погоня за психологическими эффектами, и дань модным течениям мысли, при общем обывательском колорите. Гармонический материал и ритмика Штрауса, при всей ее новизне,—гораздо примитивнее вагнеровской—вся музыка его представляется построенной из внешне воспринятого материала. Громадный рекламизм и стремление к славе, уже ничем не прикрытое, констатирует причастность Штрауса к новому музыкально-капиталистическому миру, который именно в Германии достиг максимальной проявленности своих положительных и отрицательных сторон.

Ретроспективный академизм. Регер.

Если Штраус поставлял искусство для широких масс со ставкой на музыкальный „империализм", как бы являясь наследником в этом отношении вагнеровских мыслей, то **Регер**[1]) (1873—1916) является продолжателем линии брамсизма—т.-е. линии, поставляющей музыку для довольно ограниченного относительно, но все растущего в индустриальной Германии круга музыкально-профессионального **академизма**. Академизм Регера, который все же явился наиболее глубоким мастером из числа выдвинутых Германией за последние годы,—уже более широк и более **предвзят**, умышленен, чем академизм Брамса. Регер—умышленный ретроспективист, он восстанавливает полифонический стиль Баха, копируя его даже во деталях и в внешних формах (органные сочинения, фугированные элементы, архаизированные структуры), но в эту реконструкцию полифонии XVIII века он вкладывает много элементов послевагнеровского **хроматизма**. Если Штраус, будучи в идее продолжателем Вагнера, оказывается тем не менее диатоником в гармонии и ближе к „академистам" типа Мендельсона в своих основ-

[1]) Макс Регер (1873—1916) написал чрезвычайно много сочинений, из которых наиболее ценны его камерные произведения (сонаты для струнных инструментов с фортепиано, трио, фортепианные вещи), органные композиции и оркестровые сочинения (в том числе „Пролог к трагедии", „симфонические вариации", симфониетта), композиции ораториального типа („Реквием") и др.

ных контурах, то Регер, который олицетворяет новую эру академизма, оказывается в гармонической области ближе к линии вагнеризма. Как типичный академист и академист нарочитый, Регер культивирует академические формы камерного ансамбля, реконструирует вариационные формы и имитативный стиль и обнаруживает плодовитость, напоминающую прежних мастеров. Но как академист же, он работает в сравнении со Штраусом на значительно более ограниченный круг, продолжающий совпадать—как и всякий академический круг—с группой снобической буржуазии и профессионалов музыкантов.

Песенность на почве вагнеризма. Вольф.

Как разновидность академизма, возросшая на почве преклонения перед величием национальной германской школы музыки, возникло и явление Г. Вольфа[1]), специально композитора песни и вокальной миниатюры. Гуго Вольф обусловлен вокально песенной линией Брамса, как Регер—его инструментально-симфонической линией. Песенная стихия Германии, проявлявшаяся в Шуберте, Шумане и Брамсе, воскресает в Вольфе, при чем ее воскресание связано с пышным развитием концертно-вокальной эстрады, создавшей жанр камерного пения, отныне занимающего равноправное положение с пением оперным и начинающее затемнять концертное пение. Камерное пение было по существу академическим явлением, порожденным культом старой песни, его академизм высказывался в том, что центр интереса был переносим в детали исполнения, в выработку мелочей и художественных оттенков, в интимном, нарочито замкнутом, эстетном характере аудитории, составленной из профессионалов и квалифицированных эстетов буржуазного мира. Песня, наивно и кустарно продуцируемая ранее, во времена романтизма в эпоху Шуберта и Шумана, теперь специализируется, ее исполнение обслуживается специальными

Камерное пение.

кадрами певцов, которые культивируют особые оттенки исполнеиия,—самое концерт-

[1]) Вольф (1860—1908) писал почти исключительно песни (романсы) из которых многие получили широкую популярность, но только в пределах Германии. Из его более крупного масштаба вещей наиболее интересен „Огневестник" для хора и оркестра.

ное производство подобного рода развивается в громадных масштабах, при чем простота самого технического обслуживания подобных концертов обусловливает их жизненность и экономическую выгодность. Вольф создает песню, аналогичную шубертовской—на пороге XX века, при чем естественно он уступает в мелодичности и наивности ранним романтикам.

С 80-х годов, когда с горизонта исчезает гений Вагнера, гегемония музыкального мира начинает решительно склоняться в сторону только-что выступающей на музыкальное поприще России. Имена Римского-Корсакова, Мусоргского, Глинки, Бородина, Чайковского заставляют говорить о себе мир, в связи с начинавшимся экспортом русской музыки за границу посредством крупных исполнителей

Экспорт русского искусства заграницу.

и дирижеров, в особенности (Никиш). Одновременно Россия обнаруживает все признаки музыкального организма, догоняющего в развитии социальных форм музыки Западную Европу. После того как борьба нашего раннего музыкального профессионализма и прежнего барского дилетантизма кончилось в пользу социологически более передового профессионализма, после того как консерватории, основанные Рубинштейнами и порожденная ими сеть музыкальных школ дала России массу профессионалов—оркестрантов, педагогов, исполнителей и композиторов—создался громадный круг новых потребителей музыки, интеллигентных профессионалов и поддерживающего их экономически, круга зародившейся в России, правда, еще не очень многочисленной, но уже социально-сильной крупной буржуазии. Буржуазия начинает выступать на общественную арену в качестве культурной силы, более передовой, естественно, чем прежняя феодальная барская аристократия, проникнутой идеями либерализма. Уже первые составы музыкального общества, организованного Рубинштейнами, показали значительное процентное содержание в них элемента чисто-буржуазного, который скоро решительно оттеснил на вто-

Выступление буржуазии в роли мецената и художника. Беляев.

рой план и эстетически более отсталый в массе дворянский класс и начинает решительно выступать в роли мецената. Но если прежний дворянин, композитор и музы-

кант, был обычно „сам себе меценатом“, то новый буржуазный меценат уже является лицом, поддерживающим иные инородные элементы. Меценатствующая буржуазия, в начале проявлявшаяся в более пассивной форме членов музыкального общества, поддерживавших еще мало экономически жизненное концертное и просветительно-музыкальное дело в России, с 60-х годов уже начинает быть более самостоятельной. Это совпадает с крушением дворянского влияния в связи с уничтожением крепостного права и нарождением промышленности. Одновременно и в России начинают замечаться — хотя еще в эмбрионалном состоянии — элементы индустриальности в искусстве. Появляются инструментальные фабрики, издательства, скупающие композиторскую рабочую силу, появляется частный предприниматель в области просвещения музыкального.

Распад кучки.

В 70-х годах лесопромышленник Беляев[1]) организует издательство и группирующийся кругом него кружек композиторов, отчасти примкнувших сюда из старых группировок, отчасти же совершенно новых. Впавший в профессионализм Римский-Корсаков, отчасти Бородин, вообще остатки кучки и в лице своих эпигонов (крупнейший из них — Лядов), и новое поколение композиторов, уже выросших в новых профессиональных традициях, формируют этот „беляевский кружок“, сменяющий в русской истории прежнюю балакиревскую „кучку“ Новый кружок, как типично буржуазный по социологическому характеру, как вызванный к жизни новыми уже промышленными условиями жизни, неминуемо должен обладать и большей веротерпимостью взглядов, большей эклектичностью и непременным академизмом, свойственным профессиональному и буржуазному кругу. И мы действительно видим, что в этом кругу зреет русский академизм в виде позднего Римского-Корсакова, еще одним боком причастного к прежнему барскому миросозерцанию — и уже совершенно типично-буржуазного Глазунова),

Академизм. Глазунов.

[1]) Беляев, М. П. (1836—1904) — лесопромышленник-меценат, основал „Издательство Беляева“ в Лейпциге (1885), русские симфонические концерты для пропаганды произведений русских авторов в Ленинграде (с 1885) и сделал огромное завещание в пользу этих основанных им

явление которого в России аналогично явлению Мендельсона в германской истории музыки. Сам относящийся к крупной буржуазии и разделяющий ее типичную идеологию, Глазунов [1]) впитывает в себя эклектически почти все достижения своей современности (поздний романтизм Вагнера, академизм Брамса, отчасти национальные влияния русской школы и профессионализм Чайковского), — при чем обезвреживает, сглаживает все резкие черты характерных направлений. В его творчестве, возникшем преемственно из недр „русской школы“, характерно впоследствии отрицание всего того, чем жила русская школа, характерно приведение ее идеологии к противоположному полюсу (инструментализм вместо оперности, симфонизм, отсутствие программности—культ чистой музыки, отсутствие колоритности — изобразительности, полифонизм стиля и проч.). Типичный инструменталист, Глазунов культивирует формы симфонии и другие академические формы; даже в пределах программности он придерживается строгих форм, он вводит полифонный стиль, навеянный большею частью Вагнером, иногда—Брамсом. Глазунов становится идеологическим центром Беляевского кружка, каким был Балакирев для новой русской школы, и в этой функции он более характерен, чем Римский-Корсаков, тоже примыкающий к беляевцам, несмотря на свой профессионализм и даже академизм, все же сохраняющий много черт преемственности от стараго закала „балакиревцев“, в том числе неустанное стремление к впитыванию в себя всего нового, погоню за последними достижениями искусства, что было

организаций. Кружок Беляева, собравшийся кругом него, состоял из Римского-Корсакова, Бородина, Лядова, отчасти Кюи, Глазунова и большого количества второстепенных авторов, к ним примыкавших (Щербачев, Витоль, Золотарев и пр.). Среди его заслуг надо отметить признание С. Танеева, Глазунова и Скрябина, при чем по отношению к последнему он явился пропагандистом и его сочинений, и его исполнения.

[1]) Глазунов (род. в 1865 г.) выступил очень рано (16 лет) и очень блестяще. Им написаны 8 симфоний, ряд оркестровых композиций (увертюра „От мрака к свету“, „Торжественная увертюра“, симфонические поэмы „Весна“ и „Стенька Разин“), балеты „Раймонда“ и „Времена года“, музыка к „Царю Иудейскому“ и „Саломее“, 3 фортепианных концерта, скрипичный концерт, много фортепианных пьес. Г. состоял с 1906 года директором ленинградской консерватории.

Эпигонический характер беляевского кружка.

принципиально чуждо Глазунову. Но кружок Беляева был характерен не одним Глазуновым, но еще и огромной массой второстепенных авторов, к нему примыкавших и образовавших эпигонический фон к главным деятелям кружка, каковыми были Римский-Корсаков и Глазунов, отчасти Лядов. Это изобилие эпигонических элементов, столь противоположное замкнутой ограниченности группы „кучки" характерно именно, как прямое последствие буржуазного типа меценатства: кругом крупного издателя группировались лица, экономически от него зависимые и поставлявшие музыку, так или иначе находившуюся в соответствии с вкусами данного круга. Большая часть этих авторов были тоже академистами, и во всяком случае не были способны к новаторским мыслям.

Танеев.

В то же самое время академизм, который, очевидно, был в воздухе времени, как способ выражения наиболее близкий к вкусам того круга, который являлся главным потребителем музыки „серьезной", выразился еще в явлениии С. И. Танеева[1]) (1856—1915), во многом близком к Глазунову. Танеев, с одной стороны, тяготеющий весьма недвусмысленно к ретроспективности, к реконструкции старинных форм (имитационные формы, контрапункт, ораториальный стиль, нарочитый культ камерного ансамбля) и тем обнаруживающий свой типичный академизм, с другой стороны, был несвободен от некоторых влияний полубарского профессионализма эпохи 70-х годов и очень сильно находился под влиянием Чайковского. Его академизм вырос из профессионализма Чайковского. Но вместе с тем он определенно пишет в расчете на тот, в его время еще только формирующийся в сущности, „будущий" круг высоко развитого профессионализма, консервативного и ретроспективного по существу, и снобически

[1]) С. И. Танеев (1856—1915) написал три симфонии (издана одна), 6 струнных квартетов, струнный квинтет, фортепианные трио, квартет и квинтет, скрипичную сюиту с оркестром, оперу „Орестея" (1894), кантаты „Иоанн Дамаскин" (1888) и „По прочтении псалма" (1910), ряд романсов и хоров. Он написал кроме того труд по контрапункту, классический в своем роде („Контрапункт строгого письма" и неизданный „Канон") и создал свою теорию строгого контрапункта.

буржуазного эстетизма, который так типичен для всякого академического искусства. Последние следы романтизма, выражающиеся у Глазунова еще в некоторых национальных влияниях кучки и во влияниях вагнеризма, уничтожаются у Танеева, который воплощает собою то самое, что воплощал в Германии Брамс, и продуцирует творчество для аналогичного круга. С Брамсом его сближают и излюбленные области формы: романс, рассчитанный на „камерный стиль пения", который в сущности первый в чистом виде С. Танеев и культивурует, ибо прежняя романская песенность Чайковского и его предшественников в сущности была некоторого рода концертной; затем симфония, камерный ансамбль, ораториальные формы (две кантаты „Иоанн Дамаскин" и „По прочтении псалма"), а равно сближает и антипатия к музыкальной новизне. Типичные академисты — Глазунов и Танеев — являются и наиболее сильными фигурами времени, ибо другие, выросшие в то же время и из подобных же источников, помимо большей слабости дарования отличаются еще меньшей четкостью в ориентировке творчества, которое потому оказывается направленным по неопределенному адресу. На такой смешанный и потому нехарактерный круг потребителей

Эпигоны профессионализма и кучки.

работают очень многие, но творчество всех носит определенный эпигонический характер. Сюда относятся эпигоны кучки (Калинников[1]), Гречанинов[2]), отчасти Ипполитов-Иванов), эпигоны Чайковского (наиболее сильный из них Аренский[3]), который в то же время совмещает в себе некоторые черты академизма, приспособленного к вкусам несколько менее квалифицированных кругов и потому носящий в сущности салонный отпечаток).

[1]) Калинников (1866 — 1901) известен, главным образом, своей мелодичной симфонией, которая быстро стала популярной не только в России но и за-границей.

[2]) Гречаников (род. в 1864 г.) написал много романсов, детских песен, церковные композиции (где он наиболее силен), трио, 2 квартета, симфонию, оперу „Добрыня Никитич" и пр.

[3]) Аренский (1861 — 1906) написал оперы „Рафаэль", „Сон на Волге", камерные произведения (трио, пользовавшиеся огромной популярностью, квартеты, фортепианные сюиты для двух роялей), много фортепианных мелочей и романсов.

Расцвет исполнительских сил.

Эта эпоха, совпавшая с разрушением дилетантизма и укреплением профессионального искусства, выделяет массу виртуозов разных специальностей, которые отчасти способствуют пропаганде и экспорту русского искусства за границу. Дирижеры (Сафонов), пианисты (Танеев, Есипова), скрипачи (Печников, Бродский) и другие профессионалы способствуют тому, что русские исполнители, уже с Рубинштейнов проникшие в европейский профессиональный мир, окончательно в нем укрепляются.

IX.—Новая музыка.

Реакция против академизма во Франции.

Во Франции академизм, опирающийся на крупно буржуазные круги, постепенно начинает вызывать к себе *реакцию в этом же самом круге* или, точнее, в некоторой, еще более узкой его части, которая не так тесно спаяна с музыкальным профессионализмом. Эти верхние слои крупной буржуазии, воспринявшие в себя достижения и вкус музыкальной культуры, обнаруживают определенные стремления к большому утончению впечатлений от искусства. Одно эстетное преклонение перед величием памятников искусства — преклонение, из которого в сущности исходит академизм, как явление,— это преклонение становится недостаточным. Изысканный круг буржуазии, впитывающий в себя и все наиболее утонченное из мира художников, благодаря закону экономического притяжения, создает стремление к разрушению оков академизма, к созиданию искусства *нового*, непохожего на прежнее,

Высоко-буржуазный потребительский слой.

одним словом, в среде буржуазии зарождается прежде уже пережитое феодальным романтизмом стремление к новаторству в искусстве. Но это новаторство окрашено, в виду иного классового его происхождения, в несколько более *эстетные* и потому спокойные тона. Во Франции, где народ вообще склонен к культуре *вкуса*, это должно было быть особенно заметным. Рассадником новаторства является салон поэта Малларме, об'единяющий поэтов, художников и музыкантов.

В недрах этого салона зарождается течение, рассчитанное вовсе не на широкий, но на чрезвычайно *веский* круг потребителя, искусство типично замкнутое, годное для немногих избранных, которые могли бы воспринять его своими утонченными органами. Много явлений об'единилось для облегчения нового направления. Между прочим политическая встряска, испытанная Францией в 1870 году, не прошла без последствий. Академизм, сам возникший на лоне немецкого романтизма и даже бывший первое время вагнеристичным в лице Сен-Санса, должен был, в силу национальных соображений, притти к самоотрицанию. Французская культура должна была родить новые явления в музыкальной сфере, эквивалентные великому искусству Германии, которые смогли бы конкурировать с ним на мировом рынке. Мы присутствуем тут при своеобразном музыкальном империализме, при соревновании государственных организмов в области музыкальной гегемонии. После Вагнера музыкальный нерв Германии констатируется, как ослабевший; одновременно нарождается в Норвегии Григ, а в России русская школа, пленяющие своим напряжением и изысканностью творчества. Франция неминуемо должна заняться созиданием нового тоже по существу *национального* искусства, которое оно могло бы противопоставить на мировом рынке всем этим новым кандидатам на мировую гегемонию в музыке, и в особенности своему политическому врагу—Германии. Германские влияния таким образом исключаются при образовании нового искусства и направления. Напротив, взоры с некоторым естественным любопытством обращаются на юную Россию, которая в эту же эпоху заключает и политически-экономический союз с Францией. Нет ничего удивительного и в том, что стареющий музыкальный гений Франции именно в варварской и свежей интеллектуальной России вздумал инстиктивно почерпнуть омолаживающих соков для своего дряхлеющего организма, измученного многовековой культурой. И мы наблюдаем, действительно, что именно из России и из наиболее ее передовой и специфической части в художественной области, из „балакиревского кружка“ идут импульсы к созиданию новой школы во Франции. Творчество

Дебюсси.

К. Дебюсси [1]) явилось вскормленным соками Мусоргского и Корсакова. Конечно, не их органический национализм, чуждый и ненужный во Франции,—оно заимствует варварски свежие элементы гармонии и ритмики, воспринятые в типично французском, по-своему глубоко национальном направлении. Но этому национализму совершенно чужд наряд этнографичности, столь заметный в русской школе. Дебюсси развивается по существу, как отросток прежнего академического французского древа музыки. Для него, воспитанного в рамках традиционного академизма, гармоническая свобода Мусоргского показалась новым откровением, а то, что декламационный момент в Мусоргском существенно отличал и даже противопоставлял его Вагнеру, то, что вообще русская школа именно к германизму и к Вагнеру относилась с нескрываемым недоброжелательством, хотя и недоразуменным в корне, — все это в связи с близостью французам декламативности в музыке и с тем, что самая декламативность в русской школе была в сущности ничем иным, как отражением французского музыкального стиля (чрез Даргомыжского) — расположило новую французскую музыкальную мысль к восприятию русских влияний. Ими дело, конечно, не ограничилось, хотя мелодика Дебюсси формально похожа на мелос Мусоргского, а оркестровка его явно выросла из оркестровки Корсакова. Тут влияли и прежние французские академисты и даже старые авторы XVIII века. Из этого взаимодействия родилось одно из наиболее изысканных звуковых искусств на протяжении истории музыки — искусство, рассчитанное на ограниченный круг воспринимателей, искусство аристократически-замкнутое, рафинированое, буржуазно-эстетное. Идеологически оно отразило

[1]) Дебюсси (1862—1918) написал не очень значительное количество произведений, среди которых первые намечали еще линию подражания („L'enfant prodigue“ 1884). Вскоре он выступает на путь новаторства („La Damoiselle élue“ 1887). Его наиболее значительные произведения: для оркестра — „Послеобеденный отдых фавна“ (1892), „Ноктюрны“ (1905). „Образы“ (1909), опера „Пелеас и Мелизанда“ (текст Метерлинка, 1902), мистерия „Св. Себастиан“ (1911), балет „Игры“ (1913), мелодрама „Ящик с игрушками“, симфония „Море“ (1905), ряд фортепианных пьес („Images“, „прелюдии“ и пр.) и песни (на тексты Верлена, Малларме, Бодлэра, Пьера Люиса).

в себе модную в кругу буржуазии тогда эстетику символизма и импрессионизма. Французский символизм, возникший на почве борьбы против академизма, носил несколько иной характер, чем позднейший русский, возникший в обратном процессе борьбы против дилетантизма и потому имевший и академические черты в себе. Он (французский символизм) был к тому же существенно связан с импрессионизмом или с эстетикой „настроений“, что соответствовало буржуазному миросозерцанию изысканного круга, поглощенного в созерцание мелких оттенков своей психологии. В кругу импрессионистов-символистов, поэтов и художников музыка играла огромную роль, аналогично тому, как в эпоху рождения идеалистической философии в Германии, при нарождении мелкобуржуазной интеллигенции, играла роль музыка в философии романтизма. Символизм в сущности и явился ничем иным, как воскрешением в несколько измененном виде старой романтической идеологии и идеалистической философии искусства. Множество черт об'единяло символистов с романтиками и идеалистами-философами, в частности — пристрастие к мистической концепции и фантастичность общего настроения. Разница была главным образом в том, что в то время, как носительницей тогдашней романтической идеологии была богемная интеллигенция высокого утончения, возникшая около феодализма и первых проявлений буржуазного строя, — носительницей теперешнего символического мироощущения явилась та же богемная интеллигенция высокого утончения, но уже развитая на фоне высоко диференцированного урбанического склада жизни, обусловленного развитием индустриальности и крупной буржуазии. Оттого общий пульс ее ощущения был одновременно менее ярок, жизненен, более утомлённым и в то же время более нервным, даже неврастеничным, более утонченным.

Дебюсси ввел в музыку полутона настроений, изысканность гармоний, возникающих совершенно из другого звукоощущения, чем гармонии прежней музыки. Сдвиг его звукосозерцания представляется едва ли не наиболее существенным в ряду событий XIX века в музыке. Созерцание гармонии, как результата голосоведения, как результата сплетения отдельных мелодических струй, замещается

созерцанием гармонии в самой себе, как законченной звуковой краски. Дебюсси вписывает после Вагнера и Римского-Корсакова новую блестящую страницу в историю оркестрового колорита, который он развивает не как Р. Штраус—в сторону усиления, а в сторону утончения звучаний. Но романтик, возникший на почве академизма, Дебюсси сохраняет от академизма свое мастерство и свое спокойствие, свою невозмутимость. Этот эстетизм именно и отличается от характерного романтизма начала XIX века своей спокойной окраской, своей вкусовой установкой музыкального впечатления. Хотя влияния кучкизма и сильны в Дебюсси, но его гений претворил их в совершенно оригинальные музыкальные события, что было ему тем более легко, что, несомненно, органически он, как и вообще французы, был чужд того наиболее интимного и существенного, что характерно в русском звукосозерцании, столь далеком даже в своих эстетических проявлениях от типичного и безусловного эстетизма Дебюсси. В Дебюсси отразились и сконцентрировались все буржуазные мечтания в музыке того времени, все стремления к использованию новых звучаний, скопившиеся к этой эпохе — стремления к освобождениям от всяких традиционностей, к полной свободе творчества — породившие раннее многие явления уродливого типа, так наз. „декаденство", потом же поглощенные явлением Дебюсси, в контурах творчества которого можно еще усмотреть и гармоническое влияние самого первого из „импрессионистов" — Грига.

Явление Дебюсси не осталось одиноким, и как только выяснилось, что новое искусство принято в изысканном кругу, как с ним случилось то же, что с шопеновским искусством,—ему стали подражать, и появилось продвижение спроса в группы значительно более широкие. Того широкого спроса, который вызвало вскоре явление Шопена, Дебюсси не мог реализовать, ибо его музыка была слишком специфична и трудна для исполнения,—но популярность его умножилась благодаря тому, что его оценили, как явление националистического порядка, как элемент, могущий быть противопоставленным Германии и музыкальному германизму. Ближайшие последователи Дебюсси, впрочем, естественно были лишены его более четких и резко поставленных черт, они все являлись в той или иной мере соглашательскими с прежними академическими, еще далеко не изжитыми течениями, тем более не изжитыми, что и символизм и академизм в сущности были миросозерцаниями одного круга, одного класса, только в двух его модификациях, из которых одна была склонна искать ощущений в старине, а другая в крайней новизне. Был возможен и тем самым намечался и естественный синтез обоих,—в явлении академического импрессионизма, который заимствуя свободу творчества от импрессионистической палитры, соединял ее с культом старины и даже прямым ретроспективизмом. Элементы этого синтеза были заложены уже в творчестве самого Дебюсси.

Эпигоны Дебюсси. Равель.

Равель[1]) явился наиболее ярким из явлений эпигонических по отношению к Дебюсси. Это явление настолько ярко, что в сущности трудно даже говорить о нем, как о эпигоне, скорее это продолжатель направления. Но у Равеля нет того типичного импрессионистического взгляда на звуковые краски, как у Дебюсси; он более склонен к некоторым формам прежнего музыкального лексикона, в частности его гармонический мир ближе к прошлому, несмотря на изысканность отдельных звучаний. Круг потребителей его музыки — тот же самый мир изысканного художественного эстетства. Тот тесный союз, который был заключен с русским искусством и который выразился в генетической связи новофранцузской школы с русской, получил дальнейшее развитие в том тесном контакте, в каком новофранцузская школа продолжала работать в сотрудничестве с русским искусством нового направления, хотя уже и не в области музыки. Русский балет, который в это время совершает турнэ по Европе, прививается в Париже, вместе с русской новой живописью одерживает победы на изысканном эстетическом фронте и оплодотворяет авторов новофранцузской школы на ряд музыкальных произведений хореографиче-

[1]) Равель (род. 1875) написал ряд фортепианных вещей („Gaspard de nuit", „Miroirs" и др.), для оркестра: „Испанская рапсодия", „Ma mère loye", балет „Дафнис и Хлоя", симфоническую картину „Вальс", ораторию „Франциск Ассизский", кроме того ряд камерных вещей (сонаты, трио, квартет, сонату для скрипки с виолончелью и др.).

ского типа. Другие, кроме Равеля, последователи Дебюсси оказываются еще более близкими к прежним линиям французского академизма. Роже-Дюкасс[1]), и в особенности Поль Дюка[2]) уже почти типичные академисты со всем, характерным для этого рода композиторов ретроспективным взором на музыку. Их связь с импрессионизмом, часто только внешняя и очень скромная, выражается в стремлении к звуковому колориту и в употреблении новых гармонических красок. Тем не менее характерно, что именно синтез академизма с импрессионизмом в самом явлении первичного импрессионизма породил то, что типичный академизм оказался бессилен на французской почве и не дал никаких дальнейших ростков, какие он дал и на германской и на русской почве уже в XX веке.

Контакт с академизмом. Дюка. Роже-Дюкасс.

Высокобуржуазный потребитель в России.

Русский академизм должен был тоже породить протест, который был высказан в более яркой форме благодаря социологическим условиям русской жизни. В России мы прежде всего натолкнулись на сильное различие вкусовых типов у представителей ранней и поздней крупной буржуазии, формировавшей кадры музыкальных потребителей. Ранняя буржуазия, которая была в сущности пионером буржуазного мира (индустриальности), была типично собирательская, ее мироощущение было спокойное и уравновешенное, ее отношение к культурным ценностям было бережное и почтительное, как впервые приобщенной к ним. К этой категории относились наши капиталисты 70-х годов, этой же идеологией, столь хорошо отображенной в академизме, жил и беляевский кружок. Напротив, второе поколение от нее резко отличалось. В России чрезвычайно распространился специфический тип капиталиста-расточителя, уже вкусившего от благ цивилизации, уже пресыщенного и потому чрезвычайно склонного к изысканности. Атмосфера, создавшаяся в этом кругу, была в общих чертах подобна той, которая создавалась во Франции в изысканном кругу буржуазных эстетов и высшей богемы, экономически связанной с буржуазией.

[1]) Поль Дюка (род. в 1865 г.) написал много сочинений, из которых наиболее интересны: симфония, скерцо для оркестра „Ученик чародея“, балет „Пери“, опера „Арианна и Синяя Борода“.

[2]) Роже-Дюкасс (род. в 1873 г.) — автор трехактной мимодрамы „Орфей“, написал еще струнный квартет, фортепианный квартет, „французскую сюиту“ и ряд других композиций.

Но в России этот круг был разнообразнее по составу и отличался в деталях идеологии. Как и во Франции — это было в сущности реставрацией романтизма начала XIX века с его богемическо-буржуазной экономической базой и с его идеалистической философией, которая реконструировалась в виде ницшеанства, мистических и оккультических учений, тогда как самый романтизм реконструировался в образе увлечения необычайным, небывалым, сверхестественным. В это время, подобно тому, как салон Маллармэ, из которого возник Дебюсси, об'единял в себе поэтов, философов и изысканную буржуазию, так в России образовались центры и кружки полуфилософские, полумистические, полухудожественные, частью реконструировавшие германский романтизм и идеалистическую философию в новых преломлениях (ницшеанство, мистика германского средневековья), отчасти реставрировавшие уже забытые было славянофильские националистические мечты, в свое время тоже возникшие из романтизма (кружок кн. Трубецкого, неохристианство Розанова и Мережковского, философия Соловьева). Общий налет мистицизма и жажда какого-то необычайного явления, долженствовавшего произойти именно в России (старая славянофильская мечта), была свойственна всем этим кружкам, которые об'единили в себе сливки интеллигенции, крупнейшей буржуазии и отчасти находились под влиянием специфического клерикализма, который был в сущности оппозиционен государственной религии, но имел с нею массу общих точек соприкосновения. Эти кружки и группы были в свое время об'единены под бытовым обывательским заголовком „декадентов“, себя же они склонны были в своей художественной части именовать символистами.

Реставрация идеологии романтизма.

В этом кругу, который уже по существу не был оппозиционен к государству, который даже до известной степени усваивал себе оригинальную полуфеодальную позицию, унаследованную от романтического славянофильства, ака-

демизм был уже не в такой моде. Тут царила жажда нового, необычного. Но нельзя сказать, чтобы академические элементы были вовсе отсюда изгнаны, скорее наоборот, некоторая часть их именно тут получала свое полное выражение, ибо, как ни старалась Россия угнаться за темпом жизни Европы, но она не успевала пройти как следует многие стадии развития и потому повторяла их с опозданием. Академизм еще не был вполне осуществлен в творчестве переходной эпохи: в области музыки. Глазунов и Танеев еще не дали его кристаллизации и потому новые группы естественно должны были заняться одновременно и довершением академической проблемы, и развитием противоположной проблемы—созидания новаторского искусства. Одним из первых проявлений этой двойственной в сущности задачи было стремление вновь выдвинуть на первый план забытых было и отчасти затертых последующим развитием русского профессионализма славянофилов-композиторов, наших „кучкистов". Они, появившиеся в эпоху отмирания породившей их экономической субстанции, в свое время не смогли выдержать напора течений, которые были социологически необходимы (профессионализм, академизм), но они вовсе не были еще восприняты вне узкой барской среды просвещенных дилетантов, образовавших ранние кадры интеллигенции. Теперь дошла очередь в их признании до буржуазных кругов и до новой, буржуазией обусловленной, интеллигенции. Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин вновь становятся знаменем музыкальной новизны и новых горизонтов в искусстве. В Москве, которая была до сих пор оплотом профессионализма, созидается „кружок Керзина", который ставит целью пропаганду именно авторов новой русской школы, одновременно той же изысканно буржуазной средой обусловленное явление замечательной камерной певицы Олениной Д'Альгейм—способствует огромному распространению именно Мусоргского в его наиболее ранее неоцененных моментах творчества. Начинает создаваться культ тех явлений западной музыкальной мысли, которые до сих пор были наименее оценены и даже отрицались в России—культ Вагнера, Грига,

Реставрация и признание „кучки".

Камерное пение.

Вагнеризм.

Укрепляется понемногу в том же кругу характерная „импрессионистическая" эстетика, в итоге весьма родственная эстетике славянофильского кучкизма (но без ее национального оттенка и без слишком откровенной программности). Программность заменяется „изображением настроений", а национализм, как уже не оригинальный ни в какой мере, как исчерпанный кучкой и потому не удовлетворяющий основному запросу к оригинальности, отбрасывается. В связи с интимным стилем изысканных кружков укрепляется миниатюрный жанр искусства, культ мелких, изысканных „кусочков настроений". В этом духе одним из первых пионеров такой утонченной буржуазности был Ребиков[1]), композитор не столь крупного дарования, сколько пришедшийся как раз ко времени—типичный „импрессионист", который выработал себе специфическую, очень прямолинейную импрессионистическую эстетику, своей примитивностью напоминавшую реалистическую эстетику раннего Мусоргского. Он был для своего времени (рубеж XX века) смелым новатором, но ему мешал миниатюризм замысла и вообще мелкость психологии. Тем не менее нельзя не отметить того, что многие гармонические нововведения, которые отчасти навеяны ранним импрессионизмом Грига, у Ребикова предвосхищают открытия Дебюсси (целотонные построения, квартовые гармонии и проч.). Несравненно более значительную фигуру, стоящую уже на грани гениальности, образует появившийся в этой же среде и ее идеологией воспитанный А. Скрябин[2]) (1871—1915).

Импрессионизм. Ребиков.

Мистический романтизм. Скрябин.

---

[1]) Ребиков (1866—1921) написал оперы „Елка", „В грозу", „Теа", „Бездна" (по Андрееву), музыкально-психологические картины „Альфа и Омега", „Нарцисс" и др., а также ряд романсов и мелких фортепианных вещей.

[2]) А. Скрябин (1871—1915) в первый период был под влиянием Шопена, с 1900 г.—под влиянием Листа и Вагнера, с 1906 г. выступает на свой самостоятельный вполне путь, несколько связанный формально (гармонически) с достижениями Дебюсси. Его сочинения—преимущественно для фортепиано. Для оркестра им написано три симфонии (E-moll (1900), C-moll (1902) и C-moll (1904)—„Божественная поэма"), „Поэма экстаза" (1907) и „Прометей" (1911), а также небольшая „Reverie" (1899) и форте-

Скрябин унаследовал от своего круга, выше очерченного, стремление к изысканности и органическому интимному миниатюризму, как продиктованному условиями исполнения (изысканный аристократический или высоко буржуазный салон—тот самый, который ранее в аналогичных условиях породил явление Шопена). Дань этому интимному миниатюризму у Скрябина осталась на всем протяжении его творчества, но в первое время оно внешне проявилось даже во внешних формах „шопенизма", к которому прибегали все композиторы, так или иначе поставленные в необходимость воплощать в звуке интимный мир. Но вскоре Скрябин входит в круг тех стремлений к „философствованию" в сфере искусства, которая была так характерна для символистов. Он попадает в круг влияний модного ницшеанства и затем—мистической философии (теософии). Его творчество в сильнейшей мере окрашивается теми эсхатологическими теориями, которые характерны были для некоторых типов воскресшего в неохристианстве и мистической славянофильской философии (Соловьев, Бердяев, Булгаков) идеализма. В то же время старая славянофильская мечта о некоем, великом свершении, долженствующем произойти из России именно, как из страны с особой провиденциальной миссией, соединяясь со свойственным всем символистам стремлением к грандиозному, новому, необычному и к самовозвеличению, породила в нем оргинальную идею о мистерии, которая стоит в ближайшем родстве с многими романтическими мечтами прошлого (между прочим с аналогичным эсхатологическим представлением Н о в а л и с а), но от них отличается большей прямолинейностью и схематичностью. Мистерия по мысли Скрябина должна была быть грандиозным „синтетическим" художественным произведением, которое должно было вызвать или обусловить конец мироздания. Иррациональность мечтания ставила его уже на грань безумия, элементы которого можно постулировать в Скрябине. В связи с этими

пианный концерт. Его фортепианные композиции: 10 сонат, фантазия, поэмы (наиболее крупные — „сатаническая", „трагическая", „поэма-ноктюрн" „К пламени"), много мелких вещей (вальсы, мазурки, поэмы, прелюдии). Скрябин был также первоклассным и оригинальным пианистом, исполнявшим впрочем только свои сочинения.

грандиозными заданиями, столь контрастировавшими с первоначальным изысканно-интимным миром скрябинских вдохновений, его творчество начинает испытывать влияния и воздействия тех элементов музыкальной современности Запада, которые представлялись в его время н а и б о л е е н о в ы м и. Такими были прежде всего Вагнер (и отчасти Лист в его симфоническом, невиртуозном аспекте), который соответствовал Скрябину и величием полета мысли. Но не так-то легко было художнику, воспитанному и взращенному интимно-салонной средой, стать сразу реально, а не в мечтаниях на почву „грандиозного" монументального искусства. И вся творческая жизнь Скрябина представляется оттого, как б о р ь б а между основным интимным стилем, обусловленным его социологической принадлежностью к изысканному кругу, и грандиозными мечтаниями, обусловленными теми чисто-мысленными образами, которые витали в том же кругу, в сущности разделявшем эту основную двойственность. Безусловное новаторство было поставлено условием, и Скрябин все время жадно искал новых форм, новых воплощений. Когда те элементы новизны, которые он нашел у Вагнера и неоромантиков, оказались исчерпанными и уже притупленными в своей остроте, тогда ему пришлось искать еще более острых форм, которые отчасти были найдены им в творчестве французских новаторов (Дебюсси), влияние которого на Скрябина было бы тем более неосмотрительно отрицать, что Скрябин как раз был во Франции в те годы, когда творчество Дебюсси впервые расцветало, и он не мог его не знать. Отсюда у Скрябина стремление к многозвучным гармониям и самый тип этих гармоний, отчасти возникший из „целотонной" гаммы. Кроме того, этот стиль находился в глубоком соответствии с основным интимным и изысканным тоном скрябинского творчества.

Мистерии, само собою разумеется, Скрябину написать не удалось, но попытки создание им „грандиозного" стиля были сделаны в виде его крупных симфонических произведений (3 симфонии, „поэма экстаза", „Прометей"), В них, как и в большей части своих сочинений, Скрябин оказывается импрессионистом, родственным романтикам, с типичным для них свойством или склонностью давать скры-

тую или только отчасти проявленную программу своим композициям („Трагическая поэма“, „Сатаническая поэма“ и прочее), при чем самое идейное содержание его сочинений почти всегда оказывается философским, отвлеченным, что роднит его более всего с Листом, с которым его сближают и многие мелкие подробности стиля. Но Скрябину так и не удалось преодолеть изначальной миниатюрной природы своего творчества, и в своих больших творениях он более хочет быть, нежели действительно достигает грандиозного бытия. Его творчество проникнуто необычайной остротой и известной „отравленностью“ эмоции, что между прочим сильно отличает его от эстетического романтизма Дебюсси и приближает к Листу. Его стиль испытывает сильный сдвиг под влияниями французского импрессионизма (начало XX века), и его вторая половина творчества представляется мало похожей на первую. Все более растущее увлечение своей идеей мистерии и постоянная работа мысли над этим внемузыкальным вопросом в итоге придала произведениям Скрябина более позднего периода колорит известной „схематичности“, которая явилась результатом борьбы между его крайним новаторским стремлением и его прирожденной осторожностью, которая порой проявлялась даже в формах, родственных академизму.

Скрябин был порождением изысканно-буржуазной среды, именно ее рафинированного, пресыщенного слоя. Для него характерен свойственный этой среде синтез новаторства и академизма, слияние грандиозности и миниатюрности и в итоге неспособность к настоящей грандиозности. Скрябин, как автор, апеллировал к очень замкнутому кругу публики, к публике изысканного салона, в сущности к той же, которая составляла круг потребителей творчества Дебюсси во Франции. И действительно, вне этого узкого круга, который даже не покрывался буржуазным, который составлял как бы островок в буржуазной среде, его творчество оказалось совершенно неоцененным. И так же, как у Дебюсси, его творчество было благодаря случайности выдвинуто за пределы этого круга. У Дебюсси это случилось благодаря антигерманской установке его работы, а у Скрябина благодаря его чисто-техническому новаторству, которое было смешано с революционизмом



в искусстве и отсюда с революционизмом вообще. Нет, конечно, ничего более противоположного, как Скрябин и рабочая революция, отрицающая все то, из чего Скрябин и его круг исходили (мистика, славянофильство, иерархия, культ интимности, эсхатология). Благодаря тому, что Скрябин был по ошибке принят за революционера, его творчество получило несколько более широкое распространение, чем оно бы имело нормально, но благодаря тому, что органически оно было совершенно чуждо новому (послереволюционному) сознанию, оно не успело произвести влияния, на которое могло бы при иных обстоятельствах быть способно, и Скрябин был формально канонизирован как гениальный композитор, но пути искусства удалились в иную от него сторону внутри России. Что касается до Западной Европы, то там его творчество не могло найти столь крупного признания, как творчество хотя бы кучкистов и Чайковского потому, что война вызвала значительное огрубение вкуса и стремление к иным типам музыки, а утонченный стиль музыки Скрябина оказался слишком тонок для германской музыкальной мысли и слишком ярко эмоционален и слишком проникнут романтизмом — для французской.

Влияние новых течений на других авторов прежней формации.

Попутно и параллельно со Скрябиным, как проявление начинающей господствовать вкусовой психологии буржуазного круга, начинает деформироваться творчество и других композиторов, относящихся по существу, к прежним эпохам. Прежде всего поддается веянию времени гибкий и податливый Римский-Корсаков, уже раз успевший сменить дилетантское миросозерцание на профессиональное и даже академическое. Теперь он примыкает к импрессионизму, и примыкает очень удачно. В новой манере, где он применяет все завоевания новой музыки, свободные гармонии, культ диссонанса и проч.— написаны его „Кащей“ „Китеж“ и „Золотой петушок“, при чем оригинальным является сочетание изысканности и расчета на новые вкусы с оставшимся от прежнего стремлением к национальной сказочности, но эта сказочность уже не может остаться прежней наивной, она приобретает формы либо аллегории („Кащей“), либо сатиры („Золотой петушок“), либо она отвечает господствующему мистическому настроению

в высоко буржуазном кругу („Китеж“). Идя вперед в смысле средств выражения и все более отходя от прежнего своего стиля, Римский-Корсаков в то же время проявляет необычайную чисто-профессиональную осторожность и никогда не оказывается „революционером“, а только эволюционистом. Эта осторожность приводит его, как и Скрябина, к сильно выраженной схематичности творчества, которая прогрессирует к его последним творениям и подчас граничит с настоящей „геометричностью“ музыки В то же время господствующее течение, которое отчасти выражается в уничтожении яркого национализма, как уже прискучившего, заставляет его, типично-национального автора, все чаще прибегать к сходу с национальной позиции (кантата „Из Гомера“, неоконченная „Небо и земля“).

Близко к нему оказывается Лядов[1]), ранее всецело бывший в области настроений кучкизма и отражавший смежные с кучкизмом влияния Шопена и Шумана. Теперь он отражает влияния Скрябина и новых французов, которые наиболее близки его типичной миниатюристической манере письма. Лядов сохраняет наиболее долго облик барина-дилетанта в русской истории музыки — композитора со специфическим, но узким мастерством. Все эти влияния он умеет соединить с основным от кучки исходящим национализмом и в этом отношении тоже близок к Корсакову.

Эпигоны Чайковского.

В это же время остальная масса потребителей музыки, которая была выключена из среды завзятых эстетов и мистиков высоко буржуазного круга, принуждена была довольствоваться явлениями прежнего профессионализма и более позднего академизма. Являлась тем не менее настоятельная потребность в даровании, которое бы созидало не только эпигонические формы музыки для потребления этих групп. Более широкая публика была более равнодушна к эпигонизму и потому довольствовалась промежуточными явлениями, которые были в том или ином отношении к главным авторам академического типа. Наиболее ярким из подражателей и продолжателей Чайковского явился С. Рахманинов[1]), который писал музыку на потребу тех самых кругов, которые требовали прежде всего яркой и открытой эмоциональной мелодики. Это была наиболее широкая и наименее интеллектуально развитая аудитория. В связи с запросами времени она все же требовала известного, хотя бы и минимального, расширения звуковых ресурсов. Таковые явились в виде следов вагнеризма в творчестве Рахманинова, которое повторяет существенные черты творчества Чайковского, будучи усложненее по гармонии, но беднее по мелодии и нисколько не шире, а скорее уже по диапазону.

Брамсизм в России.

Течение крайнего академизма, который еще не был изжит и которое само обосновывалось на группах того же круга, который порождал и мистический оргиазм, и импрессионизм символистов, вызвало к жизни увлечение ранее совершенно неведомым в России Брамсом и оригинальное явление Метнера[2]), который явился как бы русским Брамсом, и, как таковой—продолжающим линию академизма Танеева. В творчестве Метнера характерно то, что он не только чужд национализма, но он почти типично германский композитор. Реакция против крайностей импрессионизма, против его несколько шумливой и самонадеянной эстетики и неугомонной погони за новыми „средствами“ в музыке—вызвало в буржуазных кругах эту тягу на строгий академизм, нарочито-суровый, нарочито-ретроспективный, ищущий своих сокровищ не впереди, а позади, чуждающийся всякого но-

---

[1]) Лядов (1865—1914) написал много мелких миниатюр для фортепиано, отчасти подражая Шопену, отчасти русской школе. Позднее (с 1905 г.) он пишет под влиянием французов-импрессионистов и Скрябина. К этому периоду относятся его „оркестровые миниатюры“: „Баба-Яга“, „Волшебное озеро“, „Кикимора“, „Из Апокалипсиса“ и пр., а также последние фортепианные композиции.

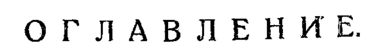
[1]) Рахманинов (род. в 1872 г.) написал оперы „Алеко“, „Франческа да-Римини“ и „Скупой рыцарь“, три фортепианных концерта, из которых два последних чрезвычайно популярны и имеют мировое признание, кантаты „Весна“ и „Колокола“, две симфонии (напечатана только вторая, симфонические картины „Остров мертвых“ и „Утес“, много фортепианных композиций и романсов, из которых большая часть чрезвычайно популярна, тогда как его фортепианные композиции слишком трудны для того, чтобы стать популярными.

[2]) Метнер (род. в 1879 г.) написал много песен на тексты Пушкина, Гете, Тютчева и др., скрипичную сонату, несколько фортепианных сонат, много мелких фортепианных вещей (в том числе, так называемые „сказки“) и фортепианный концерт с оркестром.

[авт]орства. Это течение было отчасти, хотя уже не вполне и не дружно, поддержано профессиональными кругами, которые к этому моменту сами уже были достаточно проникнуты новаторскими тенденциями. В связи с причинами, его обусловившими, Метнер пишет музыку скромную по форме и одеяниям (песни, фортепианные вещи, продолжающие формы шумановской романтики), не претендующую ни на что, кроме внутренней глубины, но музыку по существу несколько постную, что об'ясняется как крайностями идеологии, так и характером личного дарования. Одно время Метнер стал знаменем партии, противоположной Скрябину, как символ чистой музыки против музыки — средства для мистических операций, как символ скромного художника — против мегаломанического творца безумных мистерий. Но это противоположение было быстро задвинуто мировыми событиями, заключающими предшествующую эпоху, и не смогло развиться.

Заключение. Мировая война и русская революция составляют естественную границу исторического изложения. Явления, наметившиеся потом, еще не могут быть оценены как следует, ибо еще трудно учесть все обстоятельства, их обусловившие, и слишком близко это время к нам, чтоб его оценивать об'ективно. Многие из композиторов, отмеченных в прошлом изложении, еще живут поныне, еще не завершили фактически круга своей деятельности, хотя и завершили его исторически, ибо от их творчества уже более нечего ждать новых оттенков или изменений. Таковы: Штраус — в Германии, Глазунов и эпигоны кучкизма — в России, Равель — во Франции. Но всех остальных, которые частью обусловлены еще причинами, имевшими место в довоенную эпоху, необходимо отнести к разряду таких, которые допускают только критическую, но не историческую оценку. Огромный сдвиг психологии и экономических отношений, обусловленных войной, ее колоссальные последствия для всего мира, — все это не могло не отразиться на совершенном и органическом и з м е н е н и и класса потребителей музыки, на деформации вкусовых групп и вкусов внутри самих групп. Об'ективно все это оценивать еще рано и даже невозможно, так как еще трудно разобраться в сложных сцеплениях причинностей,

их обусловивших. Поэтому наше изложение мы заканчиваем на рубеже войны, при чем мы принуждены отнести к последующей эпохе и все явления, которые с ф о р м и р о в а л и с ь окончательно в послевоенную эпоху, хотя намечены еще ранее. К числу таких явлений относятся явления крайнего „модернизма“ в музыке, являющегося модификацией урбанистического звукосозерцания. Эти явления были заложены отчасти в звукосозерцании новофранцузской школы и Скрябина, проявлялись и в некоторых элементах музыкальной мысли Германии. Жадная погоня за новыми звучаниями, за новизной м а т е р и а л а характерна для этих группировок, в сущности об'единяющих разнообразные явления. Вместе с этим нарождается явление в а р в а р и з а ц и и в музыке, как реакция против предыдущей чрезмерной утонченности. Из авторов, обусловленных этими новыми настроениями, возникшими все в той же типично-урбанистической, высоко-буржуазной среде, питавшейся погоней за новыми ощущениями, в довоенную эпоху уже сформировались такие, как модернист Ш е н б е р г, введший в музыку гармонии необычайно многозвучного состава и создавший даже направление, в котором характерным является отсутствие прежней оценки созвучий с точки зрения их диссонантности или консонантности — все созвучия признаются как бы различными, но р а в н о п р а в н ы м и, как бы разными красками звуковой палитры, но без психологического их оценивания. Во Франции и на французской почве работает С т р а в и н с к и й, сначала прямой продолжатель кучкизма, потом впадающий в в а р в а р и з м, но безусловно яркий, как оркестровый колорист. В России одним из более ярких явлений, сформировавшимся еще до войны, является П р о к о ф ь е в, тоже примыкающий к группе варваризма, но в его графической, бесколоритной и потому несколько академизированной вариации. Все остальные музыкальные явления композиторского плана сформировались уже в послевоенную эпоху и потому не подлежат рассмотрению в пределах настоящей книги.



ОГЛАВЛЕНИЕ.

		Стр.
	Предисловие	3
I.	Введение в историю музыки	7
II.	Музыка древних культур	54
III.	Музыка эллинской культуры	61
IV.	Христианская эра	69
V.	Мензуральная музыка и строгий стиль	82
VI.	Свободный стиль	110
VII.	Эпоха классицизма	129
VIII.	Романтизм	151
IX.	Новая музыка	248

Л. САБАНЕЕВ

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“
Москва—1925